A. E. BACONSKY

MERIDIANE

BREMOND • LEOPARDI • HÖLDERLIN • ELIOT • ECO • TRAKL • KAFKA • MACHADO • KAVAFIS • CAMUS • MONTALE • SABA • ESENIN • BORGES • PESSOA • VALLEJO • LAMPEDUSA • SANDBURG • BECKETT • FAULKNER • SEFERIS • CALDWELL • MILLER • FROST • HUGHES • DICKINSON • CAPOTE • BALMONT • GORKI • BLOK • AHMATOVA • SERAFIMOVICI • ZABOLOTKI • BAGRIANA • STAFF • POPA • PICON • VALÉRY • COCTEAU • LANOUX • AYGUESPARSE • UNGARETTI • QUASIMODO • FLORA • BASSANI • BRECHT • ILLYÉS • UNAMUNO • GUILLÉN • CELA • LUNDKVIST • SÖDERGRAN • CERNUDA • EKELÖF • MARTINSON • MEIRELES • STEINBECK • HIKMET •

pagini despre literatura universală contemporană

De același autor:

FLUXUL MEMORIEI

poezii

1967

●

ECHINOXUL NEBUNILOR

nuvele

1967

●

REMEMBER

Jurnal — fals jurnal de călătorie

1968

●

CADAVRE ÎN VID

poezii

1969

Scanned with OKEN Scanner

A. E. BACONSKY

MERIDIANE

EDIȚIE COMPLETĂ

132

1969
EDITURA PENTRU LITERATURA

Scanned with OKEN Scanner

NOTĂ ASUPRA EDIŢIEI

Cartea de faţă reprezintă o ediţie completă a tuturor eseurilor mele de pînă acum, consacrate literaturii universale contemporane : sînt incluse volumele anterior apărute *Poeţi şi Poezie* (E.P.L., 1963) şi *Meridiane* (E.P.L., 1965) epurate de acele texte la care am renunţat, precum şi o serie de eseuri inedite, inclusiv o *Schiţă de fenomenologie poetică.*

Toate textele au fost revăzute, multe din ele cuprinzînd şi adăugirile pe care autorul le-a crezut necesare.

a.e.b.

Bucureşti, 1968

Scanned with OKEN Scanner

SCHIŢĂ DE FENOMENOLOGIE POETICĂ

Scanned with OKEN Scanner

I. *Poezia ca realitate suprapusă*

Conceptul poeziei ca oglindire a realităţii e foarte îndepărtat în istoria gîndirii estetice şi a făcut o glorioasă carieră din cele mai vechi timpuri, păstrîndu-şi consecvenţa dincolo de varietatea formulărilor şi a terminologiei, în limitele unei arii ce merge de la ideea de modelare la aceea de imitaţie. G.B. Vico îl defineşte prin analogie cu facultatea mimetică a copiilor şi crede că: *„Pe vremea cînd lumea era la vîrsta copilăriei, toate naţiunile erau naţiuni de poeţi, căci poezia nu este decît imitaţie"*. Argumentele în favoarea acestei concepţii abundă şi sînt foarte uşor recrutabile în spiritul unei logici elementare, deşi puterea lor de acţiune rămîne nesatisfăcătoare într-un domeniu unde omul se simte depăşit de misterele ce-l umilesc şi-l sfidează chiar atunci cînd devine el însuşi instrumentul lor. Asemenea argumente ne asaltează îndeosebi cînd ne gîndim la alte arte unde *modelul* a devenit oarecum axiomatic. Faptul că pictorul înfăţişează un peisaj marin e de natură să opereze confuzii în gîndirea celui ce-l priveşte, determinîndu-l să nu-şi dea seama adeseori dacă frumuseţea *picturii* sau aceea a *privelişti* din natură, îi solicită admiraţia, cu atît mai mult cu cît maniera realistă l-a obişnuit să transforme gradul de fidelitate al imaginii într-un peremptoriu criteriu de valoare. Numai contradicţia unanim evidentă dintre *frumosul natural* şi *frumosul artistic* realizat cu totul independent şi sincronizat perfect adeseori cu *urîtul*

natural, a lăsat totdeauna o umbră de îndoială asupra acestei concepții : oglindind realitatea scabroasă a sordidului țigănesc, la modul : „*Ochiul cu puroi / E spurcat cu usturoi, / Cînd atîrnă, / Dai cu scîrnă. / Răul crud / Îl bei cu ud.*" — Arghezi creează remarcabile efecte de *frumos artistic* și deci ne suscită reacții exact inverse față de cele pe care le avem ascultînd în realitate un asemenea limbaj. Oroarea convertită deci în sublim contrazice violent ideea imitației sau oglindirii, deși, luat în elementele sale, fragmentul citat e într-adevăr foarte apropiat de lexicul magic al vrăjitoarelor țigănci, ca și cînd poetul l-ar fi imprimat pe o bandă de magnetofon. Cititorul se află aici într-o situație dilematică : recunoscînd realitatea, e înclinat să creadă că actul poetic echivalează cu oglindirea ei, dar nerecunoscînd-o pe planul subiectiv al reacției ce i-o suscită, simte că a intervenit o modificare structurală, care exclude practic ideea oglindirii. Această situație dilematică se reeditează pe multe alte planuri, prin dialectica foarte obscură a celor două categorii numite de Gaston Bachelard *cauzalitatea materială* și *cauzalitatea formală*, încît conceptul de oglindire devine, în perimetrul nostru, inacceptabil.

Platon spune că „*poeții creează fantome, și nu realități*". Într-o accepțiune figurată — parafrazînd asertiunea lui — putem afirma că poeții creează *fantome ale realităților*. Metaforic vorbind, aceasta e una din posibilele definiții ale poeziei. E bine să precizăm de la început că metafora care parafrazează opinia lui Platon nu stabilește semnele identității între *poezie* și *irealitate* sau între *poezie* și *vis*. Poetul trăiește în sînul realității sale supreme care e *condiția omului* și nu operează cu irealități, nu efectuează transferuri onirice. Toate elementele poeziei îi sînt furnizate deci de acest inepuizabil zăcămînt pe care nu încetează să-l sondeze și să-l exprime. Dar expresia nu este oglindire : poezia nu oglindește realități, ci se constituie în altă *realitate suprapusă*, devine o replică a realului, ale cărui date le restructurează anulîndu-le coherența și situîndu-le în raporturi noi și nebănuite : actul de revelație al acestor raporturi este ceea ce numim *creație poetică*.

Scanned with OKEN Scanner

Care e situaţia acestei *realităţi suprapuse* faţă de lumea realului pe care o exprimă ?

Răspunsul îl aflăm îndată ce alăturăm cele două planuri şi observăm că între ele se stabilesc relaţii pe care le-am putea defini, sistematizîndu-le, ca fiind :

1. *Corespondenţă fenomenală*
2. *Incompatibilitate structurală*
3. *Reductibilitate specifică.*

Realitatea şi poezia cu *realitate suprapusă* au o evidentă corespondenţă pe plan femonenal, elementele lor alcătuitoare sînt, în acest sens, aceleaşi. Luate în materialitatea lor imediată, toate elementele poeziei se regăsesc în realitate, chiar cele mai absconse abstracţiuni nefiind decît expresii create de oameni pentru nevoia lor de comunicare curentă, şi nu proiecţii fictive ale poetului, inexistente în viaţă. Cele mai străvezii versuri posibile, să zicem acest fragment din *El silencio* al lui *Lorca : „Es un silencio ondulado / un silencio, / donde resbalan valles y ecos / y que inclina las frentes / hacia el suelo“ /*, sau catrenul lui Barbu din *Ritmuri pentru nunţile necesare :*

Aphelic (α)
Perihelic (β)
Conjunctiv (dodo)
Oponent (adio !)

nu cuprind decît elemente din viaţă, noţiuni din limbajul nostru, prin care denumim anumite realităţi. *„Poezia îşi creează operele în cadrul limbajului şi le creează din «materia» limbajului“*, spune Heidegger, şi trebuie adăugat că *materia* limbajului ea o preia în totalitate, incluzînd deci şi universul asupra căruia se exercită funcţia nominativă a cuvintelor. Funcţia nominativă, şi nu *semnificaţia* care depăşeşte sfera fenomenală, şi se situează, după cum vom vedea, sub altă zodie.

Totuşi, Hofmannsthal, citat de Gottfried Benn într-un celebru eseu despre problemele lirismului, spune că *„nici un drum direct nu duce de la poezie la viaţă, nici unul de la viaţă la poezie“*, ceea ce ne apare adevărat într-un singur sens, şi anume acela privitor la relaţiile lor, pe care le-am denumit cu termenul de *incompatibilitate structurală*. Elementele vieţii ni se înfăţişează obligatoriu sub

Scanned with OKEN Scanner

forma unor structuri coherente ce se întemeiază pe legea *raporturilor naturale* stabilite între ele, şi astfel se supun capacităţilor noastre de cunoaştere şi facultăţilor comprehensive ale omului. Reluate în poezie prin funcţia nominativă a limbajului ce le desemnează, aceleaşi elemente îşi neagă existenţa lor în cadrul structurilor realului şi dau sentimentul irealităţii, care e prima noastră reacţie faţă de fenomenul incompatibilităţii structurale. Pentru cunoaşterea lor sîntem siliţi să declanşăm alte resorturi ale spiritului care ne vor permite să realizăm existenţa lor în cadrul noilor structuri ce s-au creat, de data aceasta pe baza unor *raporturi poetice*, patronate de noua coherenţă a poeziei, streină şi incompatibilă cu cea anterioară. Această incompatibilitate e una din legile fundamentale ale relaţiilor dintre poezie şi realitate, dar gradul ei de evidenţă fluctuează în funcţie de caracterul tiparelor stilistice dominante ale unei epoci sau ale alteia. Ea ne apare atenuată în epocile clasice, în Renaştere de pildă, sau în clasicismul francez, şi se acuză cu maximă evidenţă în baroc sau în perioada actuală a scrisului. Într-un sonet de Petrarca dedicat iubitei şi scris în spiritul vremii :

Poi che la vista angelica, serena,
Per subita pertenza in gran dolore
Lasciato ha l'alma, e'n tenebroso orrore,
Cerco, parlando, d'allentar mia pena,

(CCLXXVI)

structurile poetice par apropiate oarecum de cele ale lumii reale şi incompatibilitatea lor se estompează sensibil, în timp ce lectura poemelor lui Góngora sau ale unui poet contemporan ca, bunăoară, Ungaretti :

Ho atteso che vi alzaste
Colori dell'amore,
E ora svelate un'infanzia di cielo.
Porge la rosa più bella sognata.

(Rosso e azzurro)

ea se pronunţă pînă la a deveni unanim evidentă sau, cum e cazul unor poeţi ca Ezra Pound, Dylan Thomas, E.E. Cummings, Saint-John Perse, H. Michaux etc., se exacerbează şi atinge paroxismul. În sfîrşit, fluctuaţiile

Scanned with OKEN Scanner

evidenţei acestei incompatibilităţi se realizează chiar în sînul aceleiaşi epoci, de la un gen poetic la altul, şi de la autor la autor : ea e mai evidentă într-un poem liric decît într-o baladă şi de asemenea o sesizăm mai greu la Schiller sau la Alfred de Musset decît la Hölderlin sau Gérard de Nerval. Aceste grade ale evidenţei nu afectează însă fenomenul ca atare, care rămîne în esenţă egal cu el însuşi.

Între aceste structuri incompatibile dar corespondente pe plan fenomenal, există relaţii de *reductibilitate specifică* unidirecţională. Poetul situează limbajul într-un orizont ontologic şi operează o reducţie a funcţiei sale revelatoare în direcţia graiului primitiv originar *(Ursprache)*, pentru că numai astfel el poate deveni o *«materie»* pentru poezie. Cuvîntul trebuie să-şi piardă într-un grad cît mai mare valoarea lui curentă de semn convenţional pentru indicarea elementelor realului şi să revină astfel la menirea lui primordială de a *întemeia* realitatea, descoperind-o şi transpunînd-o în plan existenţial. Acest cuvînt primordial este deci anterior limbajului care devine posibil, după cum remarcă Heidegger, numai datorită preexistenţei poeziei. Transferînd acţiunea poeziei din cîmpul limbajului în acela al realităţii pe care limbajul o desemnează, această reducţie ne apare ca fiind una de esenţializare ; în acest sens trebuie înţeleasă notaţia lui Novalis, cînd spune că *poezia este realul absolut*, sau aceea a lui Staiger că *forma e cel mai înalt conţinut*, după cum, tot într-o atare accepţiune vom ceti afirmaţia lui Gottfried Benn : „O *formă izolată, o formă în sine, nu există. Forma este fiinţa, sarcina existenţială a artistului, scopul său.*“ Ca realitate suprapusă, poezia operează deci în direcţia unei reducţii a realităţii la esenţă ; dar aceste esenţe create nu se supun legilor imobilităţii platoniene, nu devin molecule de eternitate glacială, ci prin dinamica unei neîntrerupte dialectici urmînd un ciclu pe care, vorbind oarecum metaforic, l-am putea asemăna cu mişcarea *ideii* hegeliene, tind să reediteze acest circuit pe planuri orizontale, mereu altele, dar niciodată în succesiuni progresive. Acest mecanism explică existenţa simultană a poeziei în istorie şi în timp.

Scanned with OKEN Scanner

II. *Acumularea*

Limbajul e un fel de geografie a realității, și cînd spuneam, citindu-l pe Heidegger, că poetul își creează operele în cadrul său, precizam că *materia* limbajului e preluată în totalitatea ei, adică incluzînd și universul asupra căruia se exercită funcția nominativă. Pentru a intra în posesia acestei *materii,* poetul e obligat să întreprindă o permanentă acțiune de acumulare ce se realizează nedeliberat, prin însăși formula existenței sale ca investigație sensibilă. Noțiunii de *poezie experimentală* — care e un nonsens, cît timp experimentul e o *etapă* și nu o *modalitate* a operei de artă — i-o putem substitui pe aceea de *biografie experimentală,* în sensul că existența poetului devine fatalmente un flux de experiențe sensibile.

Turnul de fildeș e o metaforă facilă a romantismului, lipsită de orice suport și marcată de naivitatea himerică a unor poeți care n-au fost capabili să dea o replică bărbătească ingratitudinii, indiferenței, ostilității sau turpitudinii ambiante ; astăzi, mai mult ca oricînd, această imagine apare inadmisibilă. De peste un secol prestigiul poeziei e în declin, și mai ales în țări cum e Franța, poetul devine o prezență a cărui inutilitate e atît de stridentă și de lamentabilă încît i se refuză orice reziduu din noblețea atribuită odinioară de cunoscutul adagiu al Doamnei de Staël. Domesticiți de o civilizație exasperată a mecanismelor prolifice, dominați de poligrafia monstruoasă a metropolelor, poeții și-au pierdut ghiarele. Iată de ce e mai actual ca oricînd să accentuăm asupra unor adevăruri, pe care formele alienate ale societății de azi cu toate variantele ei tind să le refuleze în umbră. Poetul nu dispune de nici un turn, și dacă e silit uneori să locuiască prin turnuri, ele nu sînt în nici un caz de fildeș. El e pierdut în imensul labirint al vieții cotidiene și trăiește toate experiențele pe care le determină condiția umană. Biografia lui e o fatalitate și ea rămîne în egală măsură o existență agitată, sinuoasă, dramatică etc., chiar dacă se desfășoară preponderent pe plan interior și scapă ochiului avid al biografului. Însăși solitudinea lui e o formă secretă a cunoașterii, a trăirii, a intensităților, a vieții

Scanned with OKEN Scanner

reflexive; e o solitudine cu pronunţat sens social, o aventură nocturnă de explorator anxios. Poetul nu este nici canar închis într-o colivie de aur, nici papagal poliglot, nici cîine de vînătoare, nici cal dresat, atent la ritmurile alămurilor festive. Nu numai opera, ci şi viaţa lui, orchestrată după diapazonul pe care i-l impune epoca, devine o suită de semnificaţii şi de simboluri, contribuind la permanenta echilibrare a spiritului, cu el însuşi. După imperativul capricios al circumstanţelor subiective şi obiective, el este Sfînt ca Francisc din Assisi, protagonist politic asemenea lui Dante, tîlhar ca Villon, mare preot ca John Donne, călugăr ca Fray Luís de León sau Juán de la Cruz, toxicoman ca Baudelaire, aventurier ca Esenin, sybarit vicios de genul lui Kavafis, academician ca T. S. Eliot. Biografia lui se supune legilor oculte ale capacităţii sale specifice de posesiune a realităţii, şi se deduce din operă mai exact decît din propriile ei date, pentru că în ultimă instanţă ea nu e decît un element component al poeziei sale: e suficient să încercăm a ni-l imagina pe Sfîntul Francisc cîntînd pegra medievală care alcătuia fundalul biografic al lui Villon, sau, dimpotrivă, pe autorul *Baladei spînzuraţilor,* claustrat într-o mănăstire şi preamărind îndumnezeirea *omului* într-o *Noche oscura del alma,* ca Juán de la Cruz, ca să înţelegem adevărul acestor determinări. Iată de ce biograful servil faţă de date, ajunge uneori să mistifice prin exces de exactitate, viaţa unui poet, cînd nu e capabil s-o aproximeze paralel prin operă; Newman are perfectă dreptate să observe că: „*...se întîmplă ca o reprezentare ce diferă de original să fie simţită ca fiind mai veridică decît o alta cu pretenţii de exactitate*".

Ca instrumente specifice de investigare a realului, biografiile poeţilor se implică în definiţia unei spiritualităţi şi a unei epoci istorice : viaţa lui Villon, a lui Hugo, a lui Baudelaire colaborează la definirea spiritualităţii franceze şi a epocilor respective, după cum viaţa lui Eminescu sau Arghezi ne definesc pe noi, aceea a unor Puşkin, Blok, Esenin sau Pasternak ne ajută să pătrundem în universul rus şi în anumite momente ale istoriei sale. Căci biografiile lor sînt reacţii tipice în faţa unui concurs de cauze date, raporturi multiple cu inepuizabile sensuri.

Scanned with OKEN Scanner

Procesul acumulării materiei are diverse aspecte şi etape asupra cărora e necesar să ne oprim cu atenţie. Datele realităţii poetul le cunoaşte aidoma oricărui om: el le cunoaşte *ca om* şi nu ca poet, iar atitudinile sale imediate sînt de asemenea egale cu ale tuturor semenilor săi. Niciodată un adevărat poet nu-şi va propune, de pildă, să facă o călătorie la mare pentru a căuta acolo elementele unei viitoare poezii, ci, asemenea tuturor, se va duce atras de frumuseţe, de aerul sărat şi tonic al ţărmului, de soarele darnic, de muzica neobosită a valurilor care înaintează pe plajele aurii inundate de lumină. A te bucura de toate acestea, a le admira sincer şi neafectat, e un apanaj al omului, iar cel ce, ajuns în faţa lor, începe a căuta deîndată metafore şi rime, nu e decît un meseriaş meschin, un suflet infirm care niciodată nu va izbuti să scrie un singur vers autentic. Poetul mediocru îşi falsifică versurile pornind prin a-şi falsifica biografia după canoanele fascinaţiilor sale livreşti, el e întotdeauna *pe urmele cuiva* întîi şi întîi în viaţă, e complexat de modéle şi se ignorează sub imperiul acestor complexe. El e întotdeauna *à la page* şi trăieşte după un catehism anxios, alcătuit cu disperare şi cu trudă, cu obsesia de a nu-i fi scăpat ceva din ceea ce trebuie să cuprindă o biografie bine întocmită. Ceea ce nu înseamnă că e dispus să-şi publice admiraţiile — care cînd sînt obsesiv-freudiene se convertesc în ură — ci dimpotrivă, face tot posibilul să şi le disimuleze. El e întotdeauna original, inedit, inaugurează o nouă direcţie etc. şi pastişează aşternînd deasupra modelului o foaie transparentă, pentru ca gestul să capete public un aer de spontaneitate şi dezinvoltură. Nimic din adevărata lui viaţă nu se acumulează în memoria care devine un depozit de false experienţe.

Memoria poetului autentic depozitează în schimb întregul bagaj al datelor pe care i le oferă propria lui viaţă, şi aceste date se implică direct sau indirect în activitatea lui, nesupuse ca ritm de elaborare nici unei ierarhii sau cronologii. O experienţă din primii ani ai copilăriei se poate valorifica într-o poezie scrisă după zeci de ani, tot aşa cum una foarte recentă apare uneori aproape imediat. De asemenea gradul de intensitate obiectivă al unui fapt nu corespunde în mod obligatoriu cu gradul de ac-

Scanned with OKEN Scanner

țiune pe care-l exercită asupra poetului, deci nu se subiectivează automat. Războiul mondial marchează întreaga activitate poetică a lui Ungaretti, dar nu are absolut nici un ecou la Kavafis și aproape nici unul la T. S. Eliot.

Toate datele experiențelor biografice acumulate în memorie rămîn chiar atunci cînd sînt uitate: ele nu dispar, ci sînt refulate spre un plan îndepărtat și obscur, spre o *memorie abisală* unde continuă să existe și să acționeze necontenit, fără ca poetul să fie conștient de prezența lor. Mutațiile ce se produc la acest orizont constituie una din enigmele procesului de creație, o etapă fundamentală și impenetrabilă a gestației poetice, asemănătoare cu taina metamorfozelor geologice. În această *memorie abisală*, care e o împărăție a nălucilor, a misterelor, a umbrelor, datele vieții reale se conjugă cu datele imaginației ce naște experiențe parabiografice dar la fel, sau uneori, mai autentice decît cele ale biografiei poetului. Abia sub această formă imensul material furnizat de fluxul trăirilor, reale sau imaginare, devine un patrimoniu al poetului, pe măsură ce se reduce la numitorul *experienței sensibile*, convertire ce anulează orice deosebire între elementele ce i se oferă: lectura unei cărți de filozofie sau de istorie a religiilor, participarea la un match de football, călătoria în Extremul Orient, dragostea față de o femeie sau față de părinți, ura față de un dușman, frumusețea unei priveliști etc., etc. își pierd astfel caracterul lor de heterogeneitate și devin materie poetică. Iată de ce e absurd să vorbim despre o «poezie de idei» cît timp ideile pentru a putea pătrunde în poezie trebuie să-și piardă completamente valoarea lor abstractă inițială și să devină *experiențe sensibile*. Ceea ce exprimă, în cazul respectiv poetul, nu mai sînt deci ideile ca atare, ci efectele lor asupra sensibilității; T. S. Eliot o pune în evidență cînd studiază poeții metafizici englezi unde fenomenul e dominant. Cînd situam biografia poetului sub dubla determinare a circumstanțelor obiective și subiective aveam în vedere tocmai evitarea unei confuzii foarte frecvente între *tematică* și *arie preferențială:* Esenin, de pildă, nu abordează natura ca pe o temă favorită, ci simte în ea unghiul ideal din care poate avea cea mai amplă și mai intensă reprezentare a condiției umane,

Scanned with OKEN Scanner

după cum alteori unghiul acesta îl găseşte în Moscova cîrciumărească. Tot aşa Arghezi cu *Florile de mucigai* sau cu lumea anahoreţilor din schituri şi mănăstiri, Blaga cu miturile şi cu filosofia germană, García Lorca printre ţiganii hispanici, Kavafis în Alexandria helenistică sau în Bizanţ. Faptul e de natură să umbrească opinia celor ce stabilesc corespondenţe între gradul de *modernitate* al unui poet şi tematica lui — dînd noţiunii un sens de *istoricitate*, singurul care o poate justifica, de altfel — sau între *noutate* şi abstracţiune absconsă. Materia experienţelor sensibile ale unui poet, caracterul specific al procesului său de acumulare ţin de infinita diversitate a fenomenologiei poetice şi nu pot fi transformate în criterii de judecare estetică a operei sale.

III. *Elaborarea*

Poezia ca realitate suprapusă, rezultată prin complexul proces de acumulare, se constituie şi se elaborează sub zodii obscure, care formulează întrebări privitoare la acea zonă a personalităţii unde se efectuează actul poetic, unde se naşte şi se articulează poezia, precum şi la factorii ce patronează naşterea ei. E, oare, raţiunea sau afectul, inspiraţia sau travaliul artistic factorul dominant? Istoria controversei e lungă şi o expunere, fie şi sumară, depăşeşte cadrul notelor de faţă care-şi propun, între altele, să evite zadarnicele demonstraţii de erudiţie neutră, încheiată comod cu un surîs de eclectism horaţian. Vom lua deci ca punct de plecare o formulare contemporană, şi anume opoziţia dintre suprarealişti şi Valéry: primii atribuiau poezia unei stări de vis cu suspendarea totală a oricărui control logic, cu ignorarea, după îndemnul lui Breton, pînă şi a propriilor talente ori genii ale poeţilor, în timp ce autorul *Cimitirului marin* afirma categoric că *„adevărata condiţie a unui adevărat poet este tot ce poate fi mai strein stării de vis“* şi că în acest domeniu domnesc legile luciditătii depline. Continuitatea suprarealiştilor e evidentă pînă azi, cînd punctul lor de vedere e foarte frecvent reafirmat de oameni ai generaţiilor noastre, dar şi bunăoară un Jean Grosjean, nume oarecum recent afir-

Scanned with OKEN Scanner

mat, cînd spune că poetul lucrează cu o *riglă de calcul* iar versurile se compun asemenea ecuaţiilor algebrice, nu face decît să reia aproape cu aceiaşi termeni aserţiunile valéryene privitoare la realizarea poeziei *„par l'accomplissement des conditions préalablement réfléchies et fixées, comme il en est en géométrie"*. În sfîrşit, un teoretician în materie, Rolland de Renéville, a încercat o reducţie a celor două poziţii şi — ca şi cînd ar fi parafrazat adagiul hegelian după care *fiinţa pură* şi *neantul pur* sînt identice — a căutat să demonstreze, prea puţin convingător, că în ultimă instanţă între inspiraţie (ca stare de *inconştient absolut)* şi *conştiinţă absolută* se stabilesc semnele egalităţii.

Între limitele acestei poziţii polare, se înscriu numeroase variante, ca de pildă, teoria inefabilului bremondian tinzînd să subordoneze poezia faţă de experienţa mistică, apologia efortului artistic care după T. S. Eliot depăşeşte indiscutabil rolul emoţiei, şi multe altele, căci *on se fait toujours la poétique de son talent,* zice pe bună dreptate Doamna de Staël. Pe de altă parte, glasuri neîncrezătoare sfidează noţiunea însăşi de *inspiraţie,* fie considerînd-o de apanaj al misticii, fie văzînd în ea o simplă şi inconsistentă convenţie, sau cel mult convertirea noţională a metaforei *muzelor* din antichitate, în timp ce nostalgia *paradiselor artificiale* adiacente poeziei exaltă *mescalina* ca pe o descoperire capabilă să exacerbeze actul de creaţie şi să satisfacă acel *gout de l'infini* baudelairian. Lansată de Aldous Huxley şi de Henri Michaux, *mescalina* e un drog extras în Mexic dintr-o varietate de cactus, venerat de indieni ca o substanţă divină deoarece, printr-o acţiune asupra facultăţilor vizuale, dă un fel de halucinaţii de o mirobolantă policromie. Pe vremuri era utilizată în lumea preoţilor, ca şi *soma* proslăvită în literatura vedică, pentru a stimula puterea imaginativă şi extazul religios. Dacă planta din care se extrăgea *soma* a dispărut din flora hindusă de azi, cactusul mescalinian a rămas şi astfel s-a consacrat un nou stimulent, întotdeauna binevenit într-o epocă de rafinament anxios şi de exasperată încleştare cu umbrele.

A acorda o calitate pur cerebrală actului poetic ar însemna să considerăm talentul ca pe o acuitate deosebită

Scanned with OKEN Scanner

a inteligenței, ceea ce ar duce la confuzia inevitabilă a diferitelor manifestări spirituale, cînd, bunăoară, omul de știință sau filosoful ar acționa pe aceleași temeiuri cu poetul sau artistul. Chiar dacă apelăm la o diferențiere obișnuită a tipurilor de inteligență: inteligența științifică, inteligența artistică etc., nu vom putea explica de ce posesorul unei asemenea categorii de inteligență devine poet și nu muzician sau pictor. A scrie versuri pe cale pur rațională e desigur posibil, dar acele versuri vor fi simple ticluiri inteligente și reci sau, dacă vor cuprinde idei originale și un anumit patos intelectual, vor trebui intitulate, după exemplul lui Guyau, *Vers d'un philosophe*. Intelectul nu poate acționa decît în virtutea coerenței ce domină structurile realității, și o dată anulată această coerență în vederea totalei restructurări a datelor acumulate așa cum ne vor apărea în poezie, imperiul rațiunii încetează. Ea nu poate opera de asemenea cu datele *memoriei abisale*, care constituie materia poeziei, dat fiind că ele au fost convertite într-un amalgam de tip sensibil și, deci, nu mai sînt pasibile de a fi situate în raporturi raționale.

Poezia nu poate fi elaborată însă în cadrul unui act ce ar presupune suspendarea totală a funcțiunilor conștiente, cum recomandă suprarealiștii, pentru că s-ar identifica practic cu delirul și n-ar fi decît o succesiune de nonsensuri banale, un logos aberant, amorf sub raport estetic. De altfel, nici nu e posibilă o asemenea elaborare fără intervenția artificiului și a convenției: delirul autentic se realizează exclusiv în sfera psiho-patologică, dincolo de limitele ei începînd falsul delir, afectat, mimetic și deci foarte rațional în cele din urmă, fiind efectul unei strategii deliberate. Poezia și scrisul în general nu pot avea nimic comun cu acest gen de amuzament poligrafic, pe care mașina electronică îl poate realiza la o scară mult mai mare de îndată ce i se administrează o cantitate de *informație* foarte vastă ; experiențele s-au și făcut și e ciudat că mai există poeți nedeconcertați de asemenea strădanii zadarnice. Paradoxal, între versificatorul inteligent care scrie cu deplina luciditate a unui chimist și delirantul «îndrăzneț», abil în împerecherea cuvintelor, se creează relații de reductibilitate perfectă sub raportul

Scanned with OKEN Scanner

elaborării, devenită la ambii un act arbitrar și în egală măsură parapoetic, căci ultimul se folosește de aceeași *riglă de calcul* cetită însă *à rebours*.

Activizarea deosebită a unuia dintre cele două domenii, afectiv și cerebral — care nu se realizează niciodată prin anularea totală a celuilalt — e un fapt cunoscut fiecărui om: oricine a avut momente cînd și-a putut da seama că e dominat de una dintre aceste două laturi ale personalității sale. Tensiunea afectivă e o stare frecventă a poetului: „*il s'agit de faire l'âme monstrueuse*", spunea Rimbaud. Ea nu echivalează însă cu *inspirația*, termen uzat, compromis, umilit de majordomii retoricii, dar totuși semnificînd o realitate; există oameni cu structură preponderent afectivă, care încearcă adesea asemenea stări și totuși nu sînt capabili să scrie un singur vers. Poetul asociază exaltării afectelor o dilatare a pupilelor interioare, a acelui ochi care — parafrazîndu-l pe Eminescu — închis afară, se deschide imens înlăuntrul său absorbindu-l și surprinzînd în învăluiri fulgerătoare raporturile secrete capabile să restructureze lumea prin funcția lor chintesențială. Această concordanță a tensiunii afective cu clarviziunea spiritului concentrat asupra lui însuși — *starea paradisiacă*, după cum o numea Baudelaire — e ceea ce se înțelege de obicei prin inspirație, iar acțiunea lor concertată devine *elaborarea poetică*. Concertată nu înseamnă însă *sincronizată*. Între cele două acțiuni se realizează o dominare alternativă, în virtutea procesului dialectic ce reprezintă desfășurarea poemului; ritmul raționalului și al iraționalului constituie în fapt elementul motor al elaborării, iar puterea de a domina dialectica acestor alternări echivalează cu talentul poetic. De aceea T. S. Eliot observă cu îndreptățire că poetul mediocru e conștient acolo unde ar trebui să fie inconștient și inconștient cînd ar trebui să fie conștient. Dereglare fatală, menită să transforme poezia într-o masă lexicală inertă.

De cele mai multe ori poetul mediocru e incapabil de orice efort artistic și debitul său suferă determinările intervertite ale *formulei* care-i monopolizează invenția. Tip preponderent pletoric, elaborarea capătă la el sensul unei apostazii estetice, în aparență revoluționară; dar,

Scanned with OKEN Scanner

cercetată mai îndeaproape, ea își vădește precaritatea și formulele rudimentare pe care se întemeiază, formule ce ne apar foarte limpede ca alibiuri ale travaliului artistic. Opoziția între *inspirație* și *efort* e o prejudecată monden-diletantă, iar tipul poetului care așterne pe hîrtie capodopere fără o singură ștersătură, e o fantoșă idilică de *Western* poetic. Pînă și un autor de o productivitate neverosimilă — aproape monstruoasă — pe care am fi ten-tați să ni-l imaginăm dictînd simultan la cîteva stenografe — e vorba de Lope de Vega — spunea *Riete de poeta que no borra.* În ce mod se efectuează aceste ștersături e o problemă ce ține de specificul elaborării fiecăruia : poți șterge după ce ai scris sau alteori ștergi versul, cuvîntul, strofa înainte de a le fi așternut pe hîrtie ; de asemenea există poeți ai nenumăratelor variante sau alții la care variantele nu se adună în sertar, ci se triază în sinea lor fără auxiliile cernelii. E însăși varietatea infinită a naturii : sînt flori ce se deschid dimineața pe rouă și pirotesc de-a lungul zilei, altele stau mereu deschise, altele se deschid seara tîrziu și adorm dimineața la prima atingere a luminii ; sînt plante ce înfloresc de cîteva ori pe an ; după cum există unele, printre ale căror frunze abia o dată la cinci, la zece sau la o sută de ani, își ivește o floare culorile stranii de timp și de nostalgie acumulată în taină.

Ritmul raționalului și al iraționalului nu se realizează prin alternanța unor valori egale, ci e guvernat de o capricioasă poliritmie determinată de gama inepuizabilă a tipologiei poetice. Conștientul și inconștientul își constituie dialectica într-un fel la poeți ca T. S. Eliot, Pasternak, Benn, Ungaretti, Ion Barbu și desigur cu totul altfel la Dylan Thomas, Trakl, Esenin, Vallejo sau Bacovia. Faptul are o semnificație pur fenomenologică, și nu una estetică sau istorică, deci nu poate colabora la judecățile de valoare și nici la aproximarea «modernității» unui poet, așa cum se încearcă uneori pe false temeiuri, îndeosebi în aria celor ce teoretizează distanțarea poeziei contemporane de universul afectiv și situarea ei în cîmpul exclusiv al actului artistic deliberat. Pentru a exprima cu mai multă claritate acest fenomen atît de obscur prin el însuși, voi da un citat unde Gottfried Benn descrie

Scanned with OKEN Scanner

desfășurarea genetică a poemului, de o manieră subiectiv-empirică, dar cu atît mai sesizantă : „*Ceva din tine propulsează în afară anumite versuri sau înaintează orbecăind cu anumite versuri, altceva din tine ia îndată aceste versuri în mîini, le introduce într-un fel de aparat de observație, un microscop, le examinează, le colorează, caută părțile bolnave. Dacă primul element e poate naiv, al doilea e ceva cu totul deosebit, rafinat și sceptic. Dacă primul e poate subiectiv, al doilea aduce lumea obiectivă, este principiul formal, acela al spiritului.*" Cei doi factori sînt polari și contradicția lor ce tinde să se rezolve în poem, se reeditează imprimînd elaborării acel ritm-motor despre care vorbeam ; primul, ce sondează *memoria abisală*, e de natură obscur-intuitivă și asupra funcțiunii sale nu se pot aduce decît mărturii subiective, însă al doilea ne apare într-o lumină mult mai propice unei definiții. Și totuși, ne vom da seama în cele din urmă că se ivesc nenumărate dificultăți de îndată ce încercăm să-l analizăm : ceea ce Benn numea *principiul formal* e de domeniul raționalului, fără a se supune însă întru totul legilor de manifestare ale rațiunii. Există, de bună seamă, o serie de determinări reciproce între acești factori — determinări ce nu vor putea fi niciodată formulate cu precizie științifică, pentru că ele nu sînt constante și se petrec într-un orizont la fel de inaccesibil ca și mutațiile astrologice.

IV. *Structurile poetice*

Incompatibilitatea structurală dintre realitate și poezie — ca realitate suprapusă — pune în evidență existența altor structuri decît acelea accesibile comprehensiunii logice ; de îndată ce poetul anulează coherența lor, instaurînd o nouă coherență de tip metaforic, datele realității se restructurează și ne apar sub forma *structurilor poetice*, întemeiate pe noile raporturi în care poetul situează elementele realului. Sînt oare aceste raporturi o *creație* a poetului ? Desigur că nu. El nu face decît să le reveleze, să proiecteze lumina asupra lor și să ne introducă într-o lume suprapusă de armonii formale, creînd

Scanned with OKEN Scanner

astfel structuri poetice. Forța poetului rezidă în capacitatea de a revela deci raporturi noi și nebănuite, și e direct proporțională cu gradul de heterogenitate al elementelor ce se situează în aceste raporturi, și cu gradul de pregnanță al coherenței lor metaforice. Novalis trebuie citit în acest sens, cînd spune : *„Nimic nu e mai poetic decît toate tranzițiile, toate amestecurile heterogene"*.

Situarea într-un raport corespunde pe plan fenomenal cu juxtapunerea, dar această corespondență care e sursa majorității erorilor de judecată, îndeosebi în epoci de preponderență barocă — astăzi, de exemplu — e un fapt pur mecanic și irelevant. Raporturile poetice nu sînt în esență simple acte arbitrare de juxtapunere a unor elemente a căror asociere poate da efecte de insolit, ci ele există pe baza acelei coherențe metaforice, factor preexistent deci ; poetul nu face decît să-l descopere și să ne transmită frisonul descoperirii lui. Capacitatea alăturărilor insolite e o facultate foarte comună în epocile de rafinament intelectual și ea poate fi inculcată pe cale pur științifică pînă și creierului electronic după cum s-a și făcut. Așa se și explică frecvența acestor *raporturi aparente* în poezia actuală : ele corespund unei inerții stilistice foarte caracteristică epocii noastre cînd, în mod paradoxal, insolitul devine forma cea mai răspîndită a banalității, a locului comun, fapt firesc deoarece, după cum vom vedea, formele mimetice se realizează întotdeauna prin reeditarea mecanică a particularităților stilului contemporan lor. Mediocrul de azi scrie mai greu în maniera lui Villon decît în aceea a unor Ezra Pound, Michaux sau Dylan Thomas.

A delimita raporturile poetice de cele aparente e de bună seamă extrem de dificil, cum se întîmplă adesea în cazul actelor de mimetism epigonic : printre oamenii de pe la 1890 erau foarte mulți care se întristau că Eminescu nu scrisese versuri chiar atît de desăvîrșite ca ale lui Vlahuță, fiind, e drept, dispuși să-i acorde circumstanțele atenuante ale boemei și ale sfîrșitului prematur. Cetitorul înzestrat și pasionat de poezie realizează aceste deosebiri mai mult în forul subiectivității sale decît le poate exprima printr-o formulare expresă. Observăm adesea că o poezie, în ciuda caracterului ei insolit, a

Scanned with OKEN Scanner

metaforelor îndrăznețe, a asocierilor bizare, nu ne transmite sentimentul artei, ci ne suscită reacții streine receptivității estetice : uimire, indiferență, neplăcere, penibil, senzația lipsei de gust etc. Fenomenul ce se petrece e analog cu reacția noastră față de soarta unui erou dintr-o piesă scrisă fără talent : moartea lui în condițiile cele mai tragice ne lasă completamente indiferenți, deși într-o dramă shakespeariană același fapt ne afectează profund, chiar dacă marele englez își permite să facă abuz de asemenea soluții, ucigîndu-și eroii în serie. În atari situații se vorbește despre *autenticitate*, termen nu o dată impropriu utilizat. Căci ni se întîmplă ca tragedia unui om, citită în ziare, să ne impresioneze puternic, în timp ce același episod tragic transpus în teatru sau în proză, cu maximă fidelitate, dar de către un autor mediocru, să nu ne solicite cea mai vagă participare. E o dovadă că structura reală operează în virtutea legilor ei și noi o recepționăm ca atare, în timp ce aceleași elemente restructurate în artă ne solicită în alte compartimente ale ființei noastre ; structura unei realități nu e egală cu structura poetică suprapusă aceleiași realități, iar poetul încercînd s-o realizeze prin transpunere directă, a ignorat *raporturile poetice*, coerența lor metaforică și astfel a eșuat într-un simplu plagiat. Ca și datele realului, aceste raporturi poetice sînt inepuizabile : despre moartea Jeanei d'Arc s-au scris și se mai pot scrie nenumărate opere fără ca valoarea lor să fie afectată de identitatea motivului ca atare și fără ca, pe plan poetic, ele să se suprapună vreodată, oricît ar fi de fidele față de datele istorice.

Elementele realului poetul le preia în cadrul limbajului, cum arătam în prima parte a notelor de față, utilizînd capacitatea lui nominativă, dar făcînd abstracție de semnificațiile consacrate care-l transformă într-o panoplie de simboluri și valori stabile. El este, dimpotrivă, capabil să le imprime alte funcții și semnificații acestor date ale realității, adeseori în contradicție violentă cu cele existente în ordinea lor firească. Sunetul clopotelor de Paști are în mod curent semnificația luminoasă a unei bucurii calme, depline, a liniștii și împăcării, dar Trakl însușindu-și această realitate și chiar adăugîndu-i un alt element — culoarea roz — de natură să-i sporească și mai mult

Scanned with OKEN Scanner

semnificaţia, sfîrşeşte prin a-i imprima o funcţie exact opusă, de angoasă, de melancolie sumbră, de apăsare obscură :

Clopote roze de Paşti sub bolta funebră a nopţii
şi glasurile argintii ale stelelor
încît delirul întunecatei demenţe cădea lunecînd
de pe fruntea adormitului.

(Sebastian în vis)

În poezia lui întîlnim foarte frecvent această deturnare de semnificaţii : culorile pastelate, copiii, priveliştile agreste devin adeseori cadrul unor stări de teroare melancolică, de traumă crepusculară şi astfel capătă funcţii cu totul opuse celor pe care le au în mod obişnuit în realitate şi în limbaj. La fel procedează şi Blaga în acest distih :

Într-o singură zi mugurii şi iarba au crescut
repede ca unghiile şi părul morţilor...

(Echinocţiu)

Mugurii şi iarba, simboluri ale regenerării naturii, ale exultării primăvăratice, ale bucuriilor şi speranţelor tinere, capătă dintr-o dată culoarea posomorîtă a morţii, ne transmit un frison tanatologic, ne proiectează pe orizontul anxios al misterelor celulare. Asemenea modificări nu se produc exclusiv în cadrul stilistic al metaforelor, ci pot avea loc şi în afara lor, coherenţa metaforică nefiind efectuabilă în acest cadru, ci pe planul mai profund al raporturilor poetice. Th. Gautier povesteşte că un celebru titlu al lui Baudelaire, *Les Paradis artificiels,* nu era iniţial decît firma unei prăvălii de flori artificiale pe drumul spre Neuilly, unde poetul trecea adesea mergînd la avocatul său. Scrise la intrarea acelei prăvălii, cuvintele respective nu au decît sensul unei turpitudini bombastice, în timp ce Baudelaire transpunîndu-le pe coperta cărţii sale consacrată drogurilor, pornind de la confesiunile lui Thomas de Quincey, le schimbă radical funcţia şi le imprimă o deosebită forţă de sugestie în direcţia extazului negru : ele au astăzi pentru noi valoare emblematică, ne deschid imaginare porţi spre lumea intensităţilor dureroase, spre experien-

Scanned with OKEN Scanner

ţele extreme ale unor bucurii morbide care exaltă şi ucid. S-ar putea face observaţia că aci intervine mai curînd o îmbogăţire de sensuri, o amplificare a rezonanţei, dar dacă analizăm procesul ce s-a petrecut vom vedea lesne că funcţia acordată de Baudelaire cuvintelor *Paradis artificial* este în fond exact opusă celei pe care o avuseseră pe firma fostei prăvălii : frivolitatea pretenţioasă şi ieftină devine acuitate sugestivă, subtilitate, rafinament corupt. Vom recunoaşte că, fără mărturia lui Gautier, nimenea nu şi-ar fi putut imagina că titlul baudelairian, atît de propriu şi de fericit ales, nu fusese la originea lui decît o anodină firmă de prăvălie.

Aceste funcţii prin care, atribuindu-le, poetul îşi însuşeşte elementele realului, constituie în ansamblul lor *viziunea lui poetică* şi în perimetrul ei îşi păstrează un anumit grad de consecvenţă. Ele revin adesea în opera lui, formează nucleul ei obsesional, colaborează la definirea originalităţii, care nu e o simplă strategie de ticuri stilistice proprii unui poet, aşa cum este interpretată adesea. Suprafaţa stilistică nu poate determina originalitatea unei opere decît în mod aparent şi cu atît mai puţin e capabilă să definească un univers poetic. Un poet mediocru, care maniază cîteva duzini de metafore mai mult sau mai puţin proprii şi spectaculoase, îşi poate demonstra cel mult dexteritatea, virtute periferică şi insignifiantă : Bacovia, Saba, Machado sînt mari poeţi monotoni şi stîngaci. Ezra Pound, elogiindu-l pe Villon, arată pe bună dreptate că poetul francez e aproape străin de orice subtilitate stilistică şi de orice *stimul de noutate*. În fond, originalitatea lui Villon — ca şi a oricărui mare poet — rezidă în substanţa lui vizionară, în funcţiile noi pe care le atribuie el unor realităţi. Ticăloşia capătă un sens de candoare suavă, moravurile sordide se purifică în purgatoriul sincerităţii lui dizolvante, care le imprimă sensul virtuţilor, vulgaritatea cea mai abjectă devine cu totul altceva. Bordelul, cîrciuma, hoţia, proxonetismul, perversiunea etc., etc. nu mai au semnificaţiile lor curente din realitate, ci altele, atribuite de poet, şi converg armonios în direcţia viziunii lui proprii. Restructurată pe baza raporturilor poetice

Scanned with OKEN Scanner

revelate, realitatea devine poezie, devine o altă realitate creată de poet prin ceea ce Machado numea *realizar nuevamente lo desrealizado.*

Raporturile poetice sînt preexistente poetului, care nu face decît să le reveleze, ele constituie o reţea inepuizabilă şi sînt paralele faţă de conexiunea firească dintre datele lumii reale. Observăm însă că acest paralelism nu e de tip geometric: apropierea şi depărtarea fluctuează determinînd ceea ce, în prima parte a notelor de faţă, numeam gradul de evidenţă al incompatibilităţii structurale dintre realitate şi poezie ca realitate suprapusă. Ondulaţia ce se creează prin fluctuaţia respectivă nu afectează existenţa în sine a raporturilor poetice; ea indică doar evoluţia ciclică a tiparelor stilistice. În perioadele de echilibru clasic, raporturile care-l solicită pe un poet sînt din sfera celor mai apropiate de conexiunea elementelor realităţii, dar pe măsură ce se pronunţă tendinţele spre baroc, el e în căutarea unor raporturi tot mai îndepărtate, e tot mai înclinat să descopere coherenţa metaforică a unor termeni mereu mai străini, părăsind domeniile invadate de epigoni. Căci actul de creaţie ca revelare a unor raporturi poetice poartă în sine tendinţa de a se reedita printr-un vast sistem de analogii mecanice din ce în ce mai accesibile, care dau poetului sentimentul epuizării respectivului tip de raporturi. Sentimentul acesta e iluzoriu, dar acţiunea lui trece din cîmpul estetic în cel psihologic şi astfel devine motorul deplasării treptate a creaţiei spre sfera raporturilor poetice extreme, care, în epoci crepusculare, ating paroxismul; sensul deplasării e determinat, desigur, şi de unghiul orbital din care, prin apartenenţa lui istorică, poetul priveşte universul realităţii ambiante. A interpreta această deplasare drept un progres în accepţiunea curentă a termenului, considerînd că firescul grad de complexitate al poeziei, în funcţie de distanţa raporturilor poetice faţă de conexiunea structurală a datelor realităţii, creşte proporţional cu valoarea ei, e o eroare: mişcarea e ciclic-orizontală şi deci orice idee de progres este exclusă. Între *creaţie* şi *expresie* există în acest sens relaţii de perfectă complementaritate.

Scanned with OKEN Scanner

În sfîrşit, raporturile poetice formulează problema aşa-numitei «elevaţii» a poeziei, prin distanţarea de concretul imediat al existenţei, spre stările de vis, de irealitate. O permanentă erezie îşi face loc la diverse grade, în această privinţă, prin greşita înţelegere a incompatibilităţii dintre structura poetică şi cea a lumii reale. În azur, în cosmos, în muzica sferelor şi în alte asemenea domenii de iluzie facilă se cantonează mediocrul ; marele poet e plantat în realitate, în condiţia lui umană care-i oferă termenii solizi ai raporturilor poetice, întregul material necesar creaţiei. Voi da un citat mai amplu din Gottfried Benn, a cărui opinie mi se pare foarte pertinentă : „*Cînd te-ai îmbarcat fără întîrziere sau ai ajuns îndată la murmurul izvoarelor şi la harpe şi la frumoasa noapte şi la pace şi lanţurile fără început, rotunjimea sferelor, împlinirea devin steaua victoriei tale, reinstaurare a divinului şi sentimente cosmice analoage, e vorba de cele mai multe ori despre o facilă speculaţie asupra sentimentalităţii şi a nevolniciei cetitorului. Acest ton serafic nu înseamnă un triumf asupra lucrurilor pămînteşti, ci o fugă din faţa lor. Marele poet este un mare realist, foarte apropiat de toate realităţile ; el ia asupra lui realităţile, e foarte terestru, greier născut din pămînt după cuvîntul legendei, insectă ateniană. Cu o imensă prudenţă distribuie el ezotericul şi seraficul pe temeliile dure ale realităţii*“. Poetul nu e un mesager al empireului coborît printre oameni, fiinţă selenară rătăcită printr-un univers străin, ci este un exponent al pămîntului, ce se străduieşte să ofere oamenilor o replică a propriei lor existenţe, restructurată, redusă la esenţa ei, confruntată cu lumea de armonii ideale a căror nostalgie îi devorează ca o pedeapsă fără vîrstă şi timp. Elevaţia unei poezii rezidă în puterea de propulsare exercitată de structura ei, de raporturile poetice pe care se întemeiază, şi e în funcţie de contrastul dintre realitatea foarte acuzată a elementelor ei şi gradul de convertire sensibilă realizat de poet. Poetul care frisonează de beatitudine în eter sau leşină de voluptate printre abstrac-

Scanned with OKEN Scanner

ţiuni absconse e un devitalizat, un muezin anemic ; aşijderea şi criticul ce-i serveşte deopotrivă de paj şi de soră de caritate !

V. *Anonimatul cuvîntului*

Raporturile poetice se revelează în cadrul limbajului şi acţionează cu materia lui. Definiţia poeziei ca artă a cuvîntului e de mult una din faţetele acelui poliedru al banalităţii curente, care, văzut din alte unghiuri, defineşte pictura ca artă a culorii, muzica fiind o artă a sunetului etc. Truismul respectiv reprezintă în fond notaţia superficială a unei aparenţe, tendinţa de a satisface necesitatea firească de condensare a unui complex de relaţii atît de greu sesizabil, cu paleativul simplificării ; a considera poezia ca atare e la fel de irelevant şi de inutil ca, bunăoară, a vedea în profesiunea lui Benvenuto Cellini o artă a metalului sau a spune despre maeştrii de la Delft că sînt artişti ai lutului. E cel mai sigur mijloc de a se ajunge — fie şi pe căi sofistice — la vechea prejudecată a poeziei ca *elocvenţă armonioasă* cum o caracterizase Voltaire (exasperat, Verlaine îndemna să i se sucească gîtul acestei virtuţi neavenite).

A doua jumătate a secolului trecut a cunoscut două extreme : pe de o parte Mallarmé (*„poemele nu se fac cu idei, ci cu cuvinte“*), pe de altă parte spaniolul Ramón de Campoamor, care dorea *„să ajungă la artă prin idee şi s-o exprime în limbajul comun“*. Eşecul nobil al lui Mallarmé în a cultiva mitul cuvîntului e prea cunoscut ; poetul însuşi a avut într-un grad fatal sentimentul impasului său, neezitînd să-l şi formuleze cu o dramatică sinceritate. Campoamor a decăzut în frazeologie puerilă, cu inflexiuni moralizatoare sau filozofice la modul didactic, şi a murit strivit de propriile-i banalităţi. Noţiunea de limbaj comun avea la el semnificaţia lipsei travaliului artistic, şi a adecvării mecanice ; ideologii care afirmau odinioară la noi că *„un conţinut înaintat determină de la sine forma corespunzătoare“*, l-ar fi putut revendica printre înaintaşi. Aceste două extreme

nu reclamă rezolvarea printr-o înţeleaptă soluţie de mijloc, în primul rînd pentru că, în principiu, opoziţia *idee-cuvînt* e falsă în poezie, care include aceste elemente fără ca ele să-i definească specificitatea. Ceea ce defineşte poemul sînt raporturile poetice şi coherenţa metaforică, devenite limbaj, comunicare, expresie existenţială. Teoriile poetice au sucombat în cuvînt. Există o spaimă a cuvîntului, o disperare a cuvîntului, o religie a cuvîntului, o oroare a cuvîntului, un complex al cuvîntului, o beţie, o obsesie, o schizofrenie a cuvîntului. Dicţionarele limbilor europene au o febră suspectă şi literele alfabetului se cariază. Epuizate într-o pantomimă poetică deconcertantă, care durează de cinci decenii pe textul aceluiaşi libret, cuvintele sînt mute, şi-au pierdut graiul. Poetul de azi trebuie să fie logoped.

Cuvîntul nu există în poezie printr-o valoare în sine şi nu are virtuţi intrinseci de ordin estetic, după cum asemenea virtuţi nu pot avea linia ori sunetul ; afirmaţia lui Hogarth că numai linia curbă e estetică pare astăzi o naivitate sau un capriciu. Nu există nici un capitol al lexicului incompatibil cu poezia şi viceversa, nu se cunosc altele care ar fi prin excelenţă apanajul ei. Vocabularul poetului e totdeauna al vremii sale, al societăţii şi al civilizaţiei contemporane : cuvintele intră şi ies din poezie în funcţie de evoluţia realităţii înconjurătoare. Cînd o realitate dispare din orizontul istoric, e firesc să întîlnim tot mai rar şi cuvîntul care o denumeşte, după cum, cînd apare o alta, cuvîntul respectiv îşi face loc treptat şi în poezie, în ciuda unei anumite rezistenţe provenind din obişnuinţă şi inerţie. Numele zeilor antici, ale unor popoare de mult dispărute, cuvintele ce denumeau anumite sărbători, obiceiuri, tradiţii sau vestminte — din antichitate sau chiar din evul mediu — apar foarte rar sau aproape de loc în poezia contemporană, dar nu pentru că o îndelungată utilizare le-ar fi afectat expresivitatea. De mii de ani circulă în poezie cuvinte ca *mare, pasăre, iubire, fluviu, timp, moarte, zăpadă, noapte, vis* etc., etc., fără ca faptul să aibă vreo repercusiune asupra posibilităţii de a le utiliza în continuare. Ceea ce se uzează este asociaţia, împerecherea cuvintelor care tinde

Scanned with OKEN Scanner

să se constituie în clișee verbale, demonetizate prin exces și lipsite treptat de orice expresivitate. Luate izolat, cuvintele *farmec* și *iubire* pot fi întîlnite în limbajul oricăruia dintre marii poeți contemporani ai lumii, dar asociația *farmecul iubirii* repugnă chiar celui mai obscur debutant cu o minimă intuiție a desuetudinii.

Poetului cuvintele i se înfățișează ca *o masă de funcții nominative neutre*, ca un alfabet al realității ca atare, și ele nu pot fi transferate în poezie fără să-și piardă semnificațiile și chiar fără să devină o negație a lor însele, atîta timp cît părăsesc realitatea asupra căreia se aplică în mod obișnuit funcția lor. Odată ce poetul anulează coherența logică a datelor realului, operația se traduce în limbaj printr-o anulare a semnificațiilor derivate din această coherență, iar instituirea noilor elemente, care sînt raporturile poetice bazate pe o coherență metaforică, presupune apariția *raporturilor de cuvinte* ce constituie *celula poetică* în sensul limbajului. Cuvîntul în sine e anonim ca și nota muzicală, și existența lui în poezie nu depășește anonimatul fiecărei note pe portativ ; numai în măsura situării lor în raporturi, cuvintele se colorează în contextul poetic și capătă un sens de valori ale limbajului. Parafrazîndu-l pe Mallarmé, putem spune că *poeziile nu se fac cu cuvinte, ci cu raporturi de cuvinte*, corespunzînd raporturilor pe care poetul le descoperă între diferitele date ale universului real, și fiind deci expresia materială a acestor raporturi. Ele sînt organisme celulare și nu corpuri compuse : cuvintele ce se situează dispar ca atare. Cînd Auden spune *A telephone is a speaking* și ne oferă astfel un raport de cuvinte, noi îl recepționăm ca pe o unitate, și nu ca pe o propoziție alcătuită din cuvinte, căci în mod normal telefonul e un aparat utilizat de oameni, și nu o ființă care vorbește, deci telefonul aici nu mai e telefon și a vorbi nu mai înseamnă a vorbi ; relațiile existente în realitate între substantivul și verbul respectiv au fost anulate și o dată cu ele și individualitatea termenilor s-a redus la un zero semantic, dar a apărut o altă individualitate, aceea a raportului creat, cei doi termeni contopindu-se în existența noului organism, cu o valoare de semnificație nouă. Acest *zero semantic* e unghiul din care poezia acționează asupra materialului lexical, ceea

Scanned with OKEN Scanner

ce face ca particularităţile şi proprietăţile estetice ale cuvîntului să fie nule, iar critica filologică, oricît de subtilă, să fie inoperantă, ca şi străduania poetului de a vîna cuvinte rare, transformîndu-se în entomolog maniac şi exhibînd inutil un insectar cu piese demne de invidie. Jorge Luís Borges, în volumul său consacrat vechilor literaturi germanice, citează una dintre ghicitorile cuprinse într-un text medieval saxon, care exprimă, cred, foarte plastic zădărnicia rîvnei lexicale a poetului fără duh : „*Un vierme a mîncat cuvinte. Parcă aş asculta o minune : viermele, tîlhar pe-ntuneric, devorase vestitul cînt al unui autor şi puternica lui idee. Cu toate că se hrănise cu cuvinte, tîlharul nu se alese cu nici o învăţătură.*“ Cheia acestei ghicitori este, după opiniile exegeţilor, molia, dar ea este perfect valabilă şi pentru *poetul-molie,* care devorează cuvinte, devorează dicţionare întregi, iluzionîndu-se şi confundînd creaţia cu un rudiment de fiziologie elementară.

Imprimîndu-le semnificaţii noi prin situarea lor în raporturi, poetul îşi însuşeşte deci cuvintele şi le marchează : ele îi aparţin şi se definesc ca atare, pe planul aparent al existenţei lor, desigur, deoarece în realitate, odată situate în raporturi, îşi pierd existenţa. De aici sentimentul ce-l avem, adesea, că acelaşi cuvînt sună într-un fel, de pildă în poezia lui Baudelaire, şi cu totul altfel la Musset, sentiment înşelător însă, dat fiind că mutaţia petrecută ţine de *raporturile* cuvîntului respectiv şi ea se caracterizează în primul rînd prin anularea lui. Însuşirea cuvîntului de către poet are deci aspectul unui act de escamotare filologică şi de deturnare a valorilor gramaticii : substantivul poate deveni adjectiv sau verb, conjuncţia poate deveni substantiv etc. Se pune însă problema dacă *toate cuvintele* utilizate în poezie se află cuprinse în structurile poetice, adică, intră în raporturi, sau numai o parte din materia lexicală se include, în timp ce o serie de cuvinte ne apar drept simple anexe copulative sau chiar drept accidente de construcţie. Ezra Pound spune undeva că „*Scriitorul utilizează un anumit număr de cuvinte vide, pentru raţiuni de ritm, mişcare etc.*“ şi crede că ele reprezintă aproximativ 4% din text. Faptul poate fi adevărat în sensul morfologiei tex-

Scanned with OKEN Scanner

tului, luat ca suprafață filologică, dar din perspectiva structurii poetice afirmația lui Pound nu se adevereşte cît timp raporturile de cuvinte nu sînt simple juxtapuneri, ce se epuizează ca valori de expresie în cadrul strict al vecinătății lor imediate. Cuvîntul se situează în raporturi printr-o infinită gamă de valențe deschise în toate direcțiile. Chiar atunci cînd e plasat de poet pentru evidenta necesitate a rimei, de pildă, sau a ritmului, cuvîntul suferă același proces de dispariție prin integrare, pentru că rima nu este şi ea decît *un raport de cuvinte*. Iată de ce uneori cea mai anodină prepoziție sau conjuncție poate avea un rol capital într-o poezie, cele mai comune particule verbale pot deveni dintr-o dată *Misteriosamente densas / de si mismas*, cum spune Jorge Guillén, la antipodul umilinței lor lexicale.

VI. *Formele mimetice*

Actul de creație — şi deci implicit şi poezia — are sensul unei replici antitetice a individului față de mecanica realității sociale, e deci un act de revoltă spontană pe care societatea tinde să-l asimileze ; una dintre formele asimilării este absorbția prin generalizare. În poezie, aceasta se realizează printr-o reacție colectiv-mimetică în fața creației individuale : omologate şi brevetate, formele caracteristice ale poetului devin matrițele unei producții de serie care poate lua aspectul citării, al parafrazei, al parodiei sau al pastişei, singurul ce ne interesează în domeniul nostru. Astfel apar clişeele verbale, forme moarte ce se proliferează banalizînd treptat cele mai insolite descoperiri, prin puterea lor de a acredita falsa identitate a *raporturilor poetice* cu *raporturile de cuvinte*, adică dîndu-ne iluzia perfectei reductibilități a esenței la procedeu. Faptul e posibil datorită evidenței imediate a particularităților stilistice situate prin natura lor la un orizont infinit mai accesibil decît structurile poetice şi raporturile revelate pe care ele se întemeiază. Există o proporționalitate directă între dimensiunea poetului şi virulența acestei reacții mimetice provocată de literatura lui, deşi gradul de evidență e uneori atenuat de abilitatea

Scanned with OKEN Scanner

progresivă a pastişelor şi de caracterul lor pletoric. Poetul, cu cît este mai mare, mai singular, cu atît e mai nociv în acest sens. Poezia contemporană e plină de clişee de tip Pound, Eliot, Kavafis, Trakl, Montale, Perse etc., etc., după cum în lirica noastră nouă proliferează clişee de tip Arghezi, Barbu, Blaga etc. şi chiar, treptat, apar clişee ale clişeelor lor, ajungîndu-se la un gen de scizipariţate verbală mereu mai accelerată, mai euforică.

E vizibil că în ultimele decenii procesul de naştere şi de circulaţie a formelor mimetice s-a accentuat enorm şi colaborează la o adevărată psihoză a desuetului : există o obsesie a ineficienţei limbajului poetic, a imposibilităţii expresiei ca atare, a epuizării poeziei ca gen, se vorbeşte despre moartea poeziei, despre antipoezie. De peste o jumătate de secol avangarda — care e un fenomen mai mult psihologic decît literar — întreprinde o permanentă campanie împotriva desuetului, a formelor moarte, lansînd succesiv manifeste zgomotoase şi agresive şi căutînd cu mijloace teoretice să revoluţioneze o realitate ce prin însăşi structura ei refuză orice amendament deliberat şi orice soluţie de laborator intelectual. Rezultatul a fost paradoxal : în măsura în care curentele de avangardă au avut o consistenţă şi n-au fost simple estrade pentru efemere succese de public, ele au sfîrşit prin a genera, într-un timp relativ scurt, un nou val de forme mimetice, de astă dată pur avangardiste. În toate literaturile europene circulă de pe acum clişee verbale de tip suprarealist, de tip ultraist, expresionist, imagist, cu exact aceeaşi virulenţă pe care o manifestau acum cinci decenii clişeele parnasiene sau simboliste. Fenomenul, mai mult firesc decît alarmant, îşi are explicaţia în însăşi evoluţia civilizaţiei noastre, care-i determină în mod fatal ritmul. În primul rînd gradul de civilizaţie tehnică oferă, ca pretutindenea, mijloace mereu mai generoase. În evul mediu, de pildă, cînd nu exista tiparul, şi cultura cea mai elementară era inevitabil restrînsă la sfera clerului şi a nobilimii de curte, formele mimetice aveau o circulaţie aproape imperceptibilă. Un Guinicelli, un Walther von der Vogelweide, un Gonzalo de Berceo sau Arnaut Daniel erau accesibili exclusiv cercurilor nobiliare şi un manuscris cu poemele lor devenea o raritate,

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce făcea desigur ca tendința unei replici mimetice să fie practic în imposibilitate de a se materializa și de a lua forme evidente ; pînă și influențele se manifestă cu masive interziceri, încît bunăoară stilnoviștii toscani pătrund în Anglia abia în epoca elizabetană, în sensul că asimilarea lor se desăvîrșește și toate cuceririle lor sînt valorificate activ. Unele dintre descoperirile poeților medievali au rămas inoperante în epocă, fiind totalmente ignorate secole de-a rîndul, încît opera lor s-a consumat fără consecințe, ca descoperirea Americii de către vikingi, cum spune Borges. Cu atît mai mult formele mimetice nu puteau să circule decît foarte vag, pînă cînd tiparul, revoluționînd domeniul multiplicării textelor, nu le-a oferit mijloace progresive de proliferare. Ceva mai tîrziu, în Pleiadă, Carol al IX-lea, care putea excela prin orice în afara talentului poetic, izbutea să ronsardizeze cu oarecare dezinvoltură.

Astăzi, dacă fenomenul înregistrează un salt enorm, îngrijorător aproape, faptul se datorează dezvoltării inimaginabile chiar în secolul trecut, a civilizației : industria poligrafică a luat proporții fabuloase și cărțile sînt la îndemîna oricui, publicitatea, cu aparatul ei tentacular, e capabilă să lanseze și să consacre un autor în cîteva luni, difuzîndu-i opera prin traduceri în toate țările globului ; numărul și capacitatea editurilor au crescut, atingînd cifre neverosimile, instrucția publică de toate gradele, radioul și televiziunea, cinematograful, bibliotecile, revistele nenumărate, manualele de literatură etc., toate contribuie la răspîndirea fulgerătoare a scrisului și deci și a poeziei, încît procesul de cunoaștere, de asimilare și în consecință și reacția ce naște forme mimetice, s-au accelerat la paroxism. Însăși tehnica scrisului devine aproape unanim accesibilă și oricine poate învăța cum se scrie un poem, într-un ritm record și cu minime eforturi. Această supralicitare a mijloacelor oferite de stadiul actual al civilizației modifică progresiv și gradul de disimulare al replicilor mimetice : vom recunoaște că astăzi clișeele verbale au un coeficient de originalitate aparentă infinit mai mare decît îl aveau chiar cu cîteva decenii în urmă, în virtutea acelorași legi care patronează ameliorarea și perfecționarea continuă a industriei pe baza

Scanned with OKEN Scanner

experienţelor acumulate printr-un tot mai îndelung exerciţiu. Aici însă căile perfecţiunii nu urmăresc fidelitatea, ca în orice altă manifestare mimetică ; dimpotrivă, efortul se dirijează spre o cît mai evidentă îndepărtare de articulaţia formală a prototipului, şi chiar spre o negare a lui, ajungîndu-se astfel la situaţia derutantă cînd pastişa ni se înfăţişează ca un act de revoltă şi de sfidare a originalului, iar clişeele verbale capătă un ton de violenţă paricidă, preluat mecanic şi de critica literară ce se străduieşte să le afirme. Aşa se explică într-o bună măsură o anume rezonanţă polemică a poeziei şi a criticii deopotrivă, ca şi ostentaţia insolitului, devenit însă, în mod paradoxal, forma cea mai curentă a locului comun, pentru că e un insolit redus la o simplă *formuiă tehnică* şi care, lipsit de suportul fundamental al raporturilor poetice subjacente, se consumă exclusiv pe planul epidermei lexicale : e deci un insolit de tip mimetic. Diferenţa nu e însă şi de domeniul dificultăţii ; după asimilarea marilor poeţi ai primelor generaţii din acest secol, după ecloziunea curentelor de avangardă, experienţele lexicale cele mai hazardate sînt la îndemîna oricui şi stau sub semnul aceleiaşi facilităţi care patrona nu de mult versificările rimate ale postsimboliştilor anemici. Devenită clişeu verbal, matrice industrială pentru producţia în serie, forma cea mai savantă în structura ei e accesibilă imediat şi pe o scară deconcertantă. Se poate constata chiar şi printr-o statistică riguroasă că nu numai debutanţii adolescenţi, ci şi diletanţii maturi care au exersat multă vreme cu obstinaţie pe motive sentimental-academice sau retoric-festive, practică astăzi cu maximă uşurinţă o poezie aşa-zis *modernă,* alcătuită dintr-un amalgam de clişee verbale de provenienţă compozită, unde suprarealismul, expresionismul sau ultraismul se întîlnesc cu formulele unor Pound, Saint-John Perse, Dylan Thomas, Trakl, Montale etc. şi chiar cu anume rudimente dadaiste sau lettriste. În cele mai neverosimile localităţi europene poţi întîlni astăzi nenumăraţi poeţi care scriu versuri la fel de plauzibile ca şi majoritatea celor ce apar în mod curent prin diverse publicaţii sau volume.

Proliferarea absurdă a formelor mimetice pune în tot mai evidentă dificultate critica literară. E o vizibilă criză

Scanned with OKEN Scanner

a judecății de valoare, care duce la mistificarea ierarhiilor și la derută. Lansările și consacrările sînt capricioase, intempestive, labile. Adjectivele și formulele augmentative încep a avea aerul unor hetaire ale vocabularului, ce se oferă profesional primului venit, laurii de odinioară sînt înlocuiți treptat cu un ireproșabil produs plastic a cărui formulă chimică nu mai e de mult un secret ; pînă și statuile se înalță și se dărîmă cu aceeași fervoare contrafăcută, ce nu izbutește să disimuleze incertitudinea anxioasă. O continuă strădanie de a inova, o continuă obsesie a *noutății,* a *ineditului,* a *îndrăznelii* care trece din poezie în critică și în estetică, încercînd zadarnic să rezolve pe plan teoretic problemele creației pure ca și cînd determinările climei s-ar putea soluționa printr-un efort de meteorologie. În fond formele mimetice, aceste clișee verbale ce reprezintă o fatalitate a poeziei de totdeauna, nu s-au nimicit niciodată prin mari performanțe teoretice și n-au murit denunțate de critica literară oricît de strălucită ar fi fost ea. Apariția, evoluția și moartea lor constituie un *fenomen secundar* (în sensul medical al expresiei), al istoriei literare, supus unui perpetuu *contraria contrariis curantur.* Formele mimetice se ucid prin poezie, prin noi acte poetice menite, la rîndul lor, să nască alte clișee. Toată moștenirea inertă a clasicismului senilizat, toate formele moarte care intoxicau poezia secolului al XVIII-lea n-au fost nimicite de critici și de esteticieni, ci de marii poeți ai romantismului. Ei au acționat *prin înșeși poemele lor,* și nu prin noi teorii despre poezie : creația și anularea, sincronizate perfect, sînt cele două acțiuni esențiale pe care poetul le realizează situîndu-se în albia unei tradiții. El își neagă astfel înaintașii afirmîndu-i în același timp. Adevărata imagine a lui Eminescu nu s-a putut cristaliza decît după apariția unor poeți ca Arghezi, Bacovia sau Blaga, continuatori cu toții ai tradiției sale, dar și nimicitori ai tipurilor de clișee verbale derivate din moștenirea eminesciană în direcția fiecăruia dintre ei. Faptul se realizează de la sine. Nici un poet nu și-a propus vreodată să ucidă forme mimetice, după cum nu s-a gîndit că din opera lui vor naște alte asemenea forme pe care urmașii săi le vor

Scanned with OKEN Scanner

anihila. E legea implacabilă a marilor ritmuri spirituale, prin care istoria şi timpul comunică misterios şi imperceptibil, mişcîndu-se în spirale complementare spre acelaşi zenit ideal ce-şi păstrează mereu depărtarea între aspiraţie, nostalgie şi nelinişte.

Desigur, azi, cînd clişeele verbale ating paroxismul şi iau, nu o dată — după cum spuneam —, aparenţa derutantă a îndrăznelii şi a experimentului, dînd iluzia unei efervescenţe poetice fără precedent, cînd ecourile deviate şi multiplicate ale marilor poeţi contemporani răspund de pretutindenea ca într-un labirint unde un demon al acusticii electronice şi-a învestit geniul său monstruos şi deşănţat, e cu neputinţă să nu te întrebi dacă nu e aici simptomul unei mutaţii radicale pe care alte arte au şi început s-o mărturisească. Sub ochii noştri arhitectura dispare, dizolvîndu-se în uriaşul mecanism al industriei de construcţii, unde formele mimetice devin legea fundamentală impusă de exigenţele economiei şi ale tehnicii, care nu pot găsi un *modus vivendi* cu însăşi ideea de unicat. Oraşul modern, supus dominaţiei funcţionalului încearcă să recupereze pe plan urbanistic formele alienate în arhitectură, dilatînd forma, singura posibilitate pe care i-o menajează avîntul civilizaţiei tehnice. Ducasse spunea încă în secolul trecut că : *„La poésie doit être faite par tous"*, şi iată că arhitectura a şi atins acest stadiu, ameninţînd să-l depăşească nu peste multă vreme. A şi început a se vorbi despre o clădire enormă, care ar îngloba un întreg oraş. Arhitectura e deja făcută de toţi, dar ea nu mai trebuie făcută de nimeni. Iată poate concluzia firească a premiselor pe care par să le formuleze anumite realităţi contemporane. Se prezice uneori şi dispariţia muzicii, a picturii, şi e greu de spus că n-ar exista artişti dispuşi să se constituie în acest sens în precursori. Poate că şi poezia, prin acest fel de a fi făcută de toţi, va dispărea absorbită de industria poligrafică, modificîndu-şi total funcţia şi rolul ei dintotdeauna, căpătînd o valoare funcţională în imensul angrenaj al civilizaţiei consumului, tot aşa cum la originile ei avusese una de domeniul ritualurilor ezoterice şi a magiei. În fond, ne-am obişnuit să nu mai căutăm în arhitectură o delectare este-

Scanned with OKEN Scanner

tică, şi nimenea nu se mai opreşte lîngă un edificiu modern admirîndu-i profilul ca în faţa palatului Strozzi sau a palatului senioriei florentine ; poate că vom ajunge într-o zi să citim şi versuri din cu totul alte raţiuni decît accea a frisonului estetic. Şi nu vor mai rămîne decît eseişti, mulţi, mereu mai mulţi, mai înverşunaţi, mai subtili, clepsidre verbale ireproşabile, măsurînd un timp fără timp, hrănindu-se din propria lor sterilitate perfect automatizată, între exultări şi angoase cibernetice.

Şi totuşi asemenea perspective sînt absurde cît timp omul nu va deveni el însuşi un produs al propriei sale industrii, iar criza limbajului, *leit-motiv* al unei epoci crepusculare, dacă există într-adevăr, îşi va găsi în cele din urmă o soluţie, poate o dată cu toate convulsiile acestui timp suspendat temporar între absurd şi demenţă, umbrit de fantoma unui Babel ameninţător. Lamentaţia sofistică pe tema limbajului, ca şi aşa-numita *literatură experimentală* ce-şi propune să găsească o ieşire din impas, devin azi tot mai evident alibiuri ale conformismului şi chiar ale *conformismului estetic*. Poezia se hrăneşte din spiritul, dar şi din sîngele oamenilor şi nu are voie să le trădeze, fie şi discret, pierzîndu-se în divagaţii subtile, menite să escamoteze marile umbre care întunecă orizontul contemporan. Formele mimetice, clişeele verbale ce inundă limbajul poeziei de azi pot fi nimicite numai de poeţi *prin înşişi poezia lor*, care e *cuvînt viu, strigăt, urlet,* sau *şoaptă*, dar niciodată simplă alcătuire de litere moarte şi îngropate în racle decorative.

VII. *Declinul metaforei*

Formele mimetice capătă de obicei o *dominantă stilistică*, gravitează preponderent în jurul unor anumite modalităţi ale stilului, în funcţie de articulaţia formală a originalului din care au derivat. Astăzi, această dominantă stilistică este *metafora*, intrată ea însăşi mereu mai mult sub zodia facilităţii şi a desuetudinii. N-aş vrea să fiu greşit înţeles : realitatea suprapusă a poeziei se creează întotdeauna printr-o mutaţie metaforică, în sen-

Scanned with OKEN Scanner

sul că, situate în raporturi poetice, elementele realului își pierd coherența lor logică și între ele se stabilește o nouă coherență care este de tip metaforic. În mod firesc deci orice poezie are un *ton metaforic* independent de prezența metaforelor în versurile ei, sau adesea chiar în ciuda absenței lor aproape totale, cum este de pildă cazul acestei mici poeme de Bertolt Brecht, intitulată *Masca nelegiuitului :*

În camera mea atîrnă o sculptură în lemn japoneză,
Masca unui demon rău, lăcuită cu aur.
Compătimind privesc
Umflatele vine ale frunții, ce arată
Cît de obositor e să fii rău.

E limpede cred că sensul titlului dat acestui capitol, al notelor de față, nu privește întru nimic coherența metaforică a universului poetic, ci exclusiv *metafora ca element al stilului* și despre ea va fi vorba în cele ce urmează. În această ordine de idei aș observa că unii dintre poeții contemporani cei mai proeminenți tind să treacă pe plan secundar excesiva preocupare pentru metaforă, care făcea dintr-o carte de versuri o colecție de ornamente sau, așa cum se întîmplă încă, o compunere pe baza unui cod de convenții cultiste mai mult sau mai puțin arbitrare ; greutatea se deplasează de la detaliu la ansamblu, de la metaforă la tonul metaforic al poeziei. O atare observație poate nedumeri și scandaliza pe cei deprinși să stabilească, în virtutea inerției, semnele egalității între metaforă și poezie, și de aceea voi stărui mai mult asupra ei, fixînd cîteva puncte de reper, făcînd indispensabile incursiuni istorice și contrazicînd anumite opinii ce nu mai pot fi acceptate. În primul rînd, aceea care definește metafora drept *complement ontologic* al unor imperfecțiuni structurale omenești. Arta nu poate sta sub semnul infirmității cît timp ea e, dimpotrivă, simptomul unor energii spirituale excedentare. Metafora reprezintă o încercare a spiritului de a realiza *într-un plan ideal* maximul grad posibil de reductibilitate a esențelor și fenomenelor, pentru a descoperi relații necunoscute ; ea este deci un intermediu al raporturilor poetice.

Scanned with OKEN Scanner

Spun deci *un intermediu*, şi nu *intermediul*, pentru că în orizontul valorilor stilistice există o variată gamă de mijloace în această privinţă, prin care raporturile poetice revelate se structurează devenind limbaj. Temeiul metaforelor e, în ultimă analiză, unul de cunoaştere specifică, iar clasificarea lor nu se poate face pornind de la *funcţia* — care e totdeauna aceeaşi — ci de la *originea* lor. Îmi îngădui deci să nu fiu de acord cu autorii ce disting metaforele *plasticizante* de cele *revelatoare*, primele stabilind un simplu *corelativ*, iar celelalte aducînd o *îmbogăţire de substanţă*. Noţiunea de *revelaţie*, reprezentînd o modalitate de a dezvălui laturi ascunse ale obiectelor sau fenomenelor, prin care ele se situează în raporturi poetice — şi aceasta constituie de fapt raţiunea oricărei metofore — o include şi pe aceea de plasticizare, pentru că procesul de corelaţiune plastică nu poate fi conceput ca o acţiune cantitativ-mecanică, menită să creeze simple echivalenţe, ci dimpotrivă, ca un act de investigaţie spre zonele necunoscute ale realităţii ; a *plasticiza* înseamnă deci *a revela*. Mai firesc ar fi să înlocuim noţiunea îmbogăţirii de substanţă prin aceea a *îmbogăţirii de semnificaţie*, iar plasticizării să-i acordăm valoare de treaptă sau de moment al revelării.

Metaforele ar putea fi mai curînd clasificate după originea lor şi astfel le-am deosebi pe acelea ce sînt un produs spontan al imaginaţiei care declanşează sincronic facultăţile asociative şi intuiţia, de altele realizate deliberat prin intelect şi abilitate spirituală. Cînd bunăoară Novalis spune că *„spaţiul se prelungeşte prin timp precum corpul prin suflet“* — avem o formulare cu evident caracter metaforic, dar înscriindu-se în afara poeziei, după cum autorul anonim care spune despre casă :

Am o vacă mare
Cu ţîţa-n spinare.

creează o ghicitoare amuzantă, sub formă de metaforă. Categoriile nu sînt incompatibile : vom găsi de pildă, în poezia hermeticilor nenumărate metafore de nuanţă intelectuală, după cum printre ghicitori se insinuiază nu o dată fiorul poeziei.

Scanned with OKEN Scanner

Esența poeziei a fost identificată rînd pe rînd în cele mai diverse elemente ale ei ; pînă și în versificație — și spunînd aceasta nu mă gîndesc la cititorul neavizat (care e un *necetitor*, de fapt !) ce și astăzi mai poate fi auzit indignîndu-se cînd întîlnește versul liber și fiind dispus să-l asimileze prozei ; mă refer, de pildă, la oamenii secolului al XVIII-lea, dintre care unii n-au ezitat să și nege rostul poeziei, ca La Motte, să o reducă la o simplă gimnastică spirituală, ca Buffier (*„...un amusement de l'ésprit et un moyen pour le mieux disposer à d'autres occupations"*) sau să vadă în ea forma de manifestare primitivă a omului, ca Trublet care nu se sfia să spună că *„plus la raison se perfectionnera, plus le jugement sera préferé à l'imagination ; et par consequent moins les poètes seront goûtés."* Tratatele acestor dascăli arieraţi abundă de recomandări practice, iar stima pe care o acordau ei poeziei se poate vedea fie și din titlul unui volum al iezuitului Ducerceau : *Reflexiuni despre poezie, unde se poate vedea în ce constă frumusețea versurilor și unde se dau reguli precise pentru a reuși să le faci bine.* (Astăzi mecanismul automatismelor verbale și al clișeelor e atît de evoluat încît oamenii *„reușesc să le facă bine"* chiar și fără a studia asemenea cărți...) Ce-i putea apărea unui astfel de teoretician drept esență a poeziei, decît *„un tour de phrase..."* ? Astăzi asemenea enormități nu se mai proferează, dar treptat își face loc o nouă prejudecată în raza căreia esența poeziei devine metafora. Eroare infinit mai nobilă, dar nu și mai puțin pernicioasă.

O scurtă privire istorică ne arată că prestigiul metaforei a înregistrat un grafic cu ondulație constantă : mai puțin cultivată în perioadele de afirmare impetuoasă a geniului creator și în epoci clasice, ea se bucură de o mare atenție în epoci de rafinament și atinge paroxismul în vremuri crepusculare. Pindar, întemeietorul lirismului, spune :

Flori a-mpleti în cunună e-o sarcină prea lesnicioasă,
Respinge-o !

Iată dar începutul prea puțin măgulitor pentru ornamente. După clasicismul grec, vine poezia rafinamentu-

Scanned with OKEN Scanner

lui alexandrin, avînd în efigie, ca simbol, chipul ciudatului Lycophron, poet al savanteriei obscure şi al cifrului complicat, prin al cărui *„negru labirint"*, cum îl caracterizează Statiu, prea rare ori cineva a întrezărit un fir al Ariadnei ; după echilibrul Renaşterii, urmează poezia barocului şi veacul ei de aur ne trimite imaginea lui Góngora aşa cum l-a văzut contemporanul său Velásquez. Poezia marelui cordovan nu e o excepţie bizară, cum par a crede unii exegeţi ; ea este expresia cea mai caracteristică a unei tendinţe stilistice manifestată nu numai în *marinismul* italian, ci şi la predecesorii spanioli, ca de pildă Garcilaso de la Vega sau Fernando de Herrera, şi care contaminează pînă şi pe cei mai înverşunaţi adversari ai cultivismului gongoric, un Quevedo, un Jauregui — *Orfeul* său e un temeinic exemplu — şi chiar bătrînul Lope de Vega. Tendinţa era de a abandona în genere caracterul popular al artei, larga ei accesibilitate, şi de a o aristocratiza în spiritul esteticii nobilimii doritoare de fast şi desfătări rafinate. Cultismul e produsul unei epoci, şi nu al unui om. În sfîrşit, după clasicismul francez, apar romanticii dezlănţuiţi, care, pe filiera lor tenebroasă, l-au născut într-o noapte pe delirantul Lautréamont. Secolul nostru începe sub semnul metaforismului ; încă în primele decenii apar două variante ale *imagismului* — una în America, Pound, Amy Lowel, alta în Rusia, Esenin, Marienhof, Şerşenevici etc. —, *ultraismul* hispanic propunîdu-şi să *sintetizeze poezia în elementul său primordial : metafora,* cum scria Borges într-un manifest de prin 1921, şi apoi *suprarealismul* lui André Breton, reducînd poezia la un flux necontrolat de metafore frizînd un automatism de ospiciu. Aş putea cita sute de opinii ale poeţilor din primele generaţii — poeţii dintre cele două războaie, cum îi numim noi — exaltînd metafora. E reabilitat Góngora, şi o întreagă pleiadă hispanică îşi ia numele anului 1927 cînd i se aniversează tricentenarul morţii, sînt descoperiţi şi valorificaţi *poeţii metafizici* englezi din epoca elizabetană, lionezul solitar Maurice Scève. Dar glasurile lucide nu întîrzie să se facă auzite. Acelaşi Borges, ultraist fanatic al începuturilor, scria încă în 1924 că metafora a fost *exploatată pînă la istovire,* că *„azi ea este acce-*

Scanned with OKEN Scanner

sibilă oricărui condei", multiplicîndu-şi strălucirea în oglinzi nenumărate, şi că ar fi de dorit ca „*arta noastră, uitînd-o, să poată pluti spre mări intacte*". De altfel, chiar printre poeţii primelor generaţii din secolul XX există o tendinţă de a neglija metafora, şi ea e ilustrată de individualităţi profund diferite, de la Machado şi Vallejo la Pound şi Sandburg, de la Ungaretti şi Saba la Brecht, Lagerkvist sau Kavafis.

Pentru a vedea că poezia poate exista perfect şi în afara metaforei, vom porni de la constatarea contrarie, şi anume că şi aceasta, la rîndul ei, trăieşte adeseori dincolo de poezie. Avem în primul rînd acele metafore de abilitate spirituală, despre care am vorbit înainte ; ele pot fi introduse şi în poezie — majoritatea metaforelor actuale, din versurile poeţilor mediocri ce trec drept virtuoşi ai imaginii, sînt asemenea metafore de pură inerţie, simple automatisme verbale, cu atît mai plate cu cît par mai îndrăzneţe. Apoi sînt catacrezele (în sensul de metafore inevitabile), derivînd din imposibilitatea noastră de a desemna, într-o limbă sau alta, prin substantive, anumite obiecte sau fenomene. Noi românii spunem, de pildă: *inima căruţei, fluierul piciorului, broasca uşii,* nu din necesităţi poetice, ci pentru că nu avem o altă modalitate de a denumi respectivele elemente ale realităţii. Traduse într-o altă limbă, unde există cuvinte pentru aceste obiecte, expresiile citate vor părea metafore îndrăzneţe : francezul care în loc de *serrure* ar spune, traducînd din româneşte, *grenouille de la porte*, ar putea trece drept poet. Geografia, flora şi fauna abundă de metafore extrapoetice : Valea Iadului, Piatra Craiului, mătasea broaştei, traista ciobanului, ochiul boului etc., etc. Un elev de şcoală primară poate scrie pe tăbliţă un vers, chiar fără voia lui : *În păduri creşte nu-mă-uita ;* luat în sine, versul e de o remarcabilă complexitate metaforică, dar în cadrul tiparelor limbii noastre devine cea mai banală propoziţiune, pentru că *nu-mă-uita* nu e o abstracţiune, ci numele curent al unei flori arhicunoscute. Într-o anumită măsură limbajul nostru devine un *cod de metafore,* fenomen care în Extremul Orient se exacerbează la paroxism încît o profuziune de clişee verbale de tip metaforic, face să întîlnim banalitatea mai

Scanned with OKEN Scanner

curînd în asemenea forme decît în afara lor ; faptul este evident şi în poezie, unde astăzi aproape toate platitudinile apar sub formă de metafore, mereu mai hazardate, mai excentrice pe măsură ce angoasa banalităţii se întemeiază în conştiinţa poetului.

Reversul acestui adevăr este la fel de evident. Desigur metafora e o fatalitate a limbajului poetic şi ea nu poate fi evitată în absolut, dar poeţii ne-au dat de atîtea ori şi exemple strălucite de artă, unde imaginea, ca funcţie în poem, e relegată la periferia mijloacelor. Sînt, oare, Villon sau contemporanul său spaniol Jorge Manrique, poeţi ai metaforelor ? Evident, nu. Şi iată o poezie scrisă cam în aceeaşi vreme de clasicul coreean Ly Sek :

Întreaga vale doarme sub zăpadă
Şi negri nouri stau deasupra ei.

Veneam acolo după flori de prun,
Dar nu mai ştiu pe unde-or fi-nflorind.

Stau singur în amurg şi vechiul drum
Nu-l mai găsesc, zadarnic îl mai caut.

Cum ar fi putut interveni o metaforă în această simplitate sublimă, fără să-i tulbure emoţia şi să-i stîrbească desăvîrşirea ? Dar poemele celebre ale lui Hölderlin, poeme fără timp, fără epocă, poeme de totdeauna, *Cîntecul destinului, Jumătatea vieţii, Amintire,* unde metaforele, puţine şi şterse, dispar aproape cu totul în transparenţa şi puritatea formelor care se întorc în sine, în spiritul lor originar ; dar lirismul epurat de orice fast, al lui Leopardi, sau sonetele *conceptistului* Quevedo, *Miré los muros de la patria mia, A todas partes que me vuelvo,* sau *Oda în metru antic* a lui Eminescu sau... enumerarea poate continua la infinit. E, oare, aceasta o pledoarie împotriva metaforei ? Desigur că nu. Metaforismul şi nuditatea vibrantă au coexistat întotdeauna în poezie, şi chiar poeţii barocului au simţit uneori tentaţia simplităţii cantabile ; Góngora însuşi, dincolo de savantele *Soledades* sau *Fabula de Polifemo y Galateea,* este şi autorul fermecătoarelor *Romances,* unanim accesibile. Arghezi, poet baroc prin excelenţă, are şi poezii de supremă ten-

Scanned with OKEN Scanner

siune, lipsite total de metafore, ca *De-a v-ați ascuns*, despre care putem spune, parafrazîndu-l pe Goethe, că este ea însăși o imensă metaforă. Astăzi e greu să mai acceptăm opinia lui Proust, care credea că *„numai metafora poate da stilului un fel de eternitate"*.

Predominarea alternativă a acestor modalități în evoluția poeziei nu se realizează capricios și, cu atît mai puțin, deliberat, ci e determinată de istorie, de profilul spiritual al unei epoci. Așa se cristalizează stilul, care nu e niciodată unul în poezie, și altul în arhitectură sau în muzică. Or, epoca noastră e mult prea agitată, prea răvășită de porniri contrare, prea bîntuită de neliniști, de umbre, de spaime și de stafii pentru a fi compatibilă cu metafora. Imaginea nu poate exprima idealul estetic al unor oameni care de o jumătate de secol trăiesc crispați între tiranii, războaie, crize, temnițe, lagăre, crime, fără să întrevadă soluțiile lor într-un orizont echivoc. Somptuozitatea și sybaritismul nu mai frecventează visele noastre, zilele și nopțile stau sub semnul unei labilități amenințătoare, valorile decad, degenerează, miturile moștenite suferă o metamorfoză perversă și toate se convertesc într-o civilizație galopantă unde etalonul tehnic devine unica măsură a lucrurilor. În acest univers făcătorul de metafore, beat de anodina lui manufactură cotidiană, rămîne o insectă stupidă. Iată de ce în poezia generațiilor de după război, interesul pentru metaforă se estompează mereu ; nu mă refer desigur la zonele obscure ale literaturii, unde bîntuie încă un metaforism provincial, un fel de ultraism întîrziat, cu beatitudini serafice, cu *„poezie de idei"*, cu mici acrobații de circ lexical, manierism, devitalizare, și în cele din urmă, un conformism asezonat cu vagi ingrediente avangardiste model 1930. Îndrăzneala metaforelor e o marotă naivă : cu două mii cinci sute de ani în urmă Eschil, distilînd cuvintele, ajunsese la o formulare ca *„surîsul nenumărat al mării"*, iar poetul spartan Alcman numea memoria *„ochiul lăuntric al spiritului"*, metafore demne de invidia oricărui poet contemporan.

Poezia se poate lipsi de metafore cît timp coherența însăși, pe care se întemeiază realitatea ei suprapusă, e

de tip metaforic ; raporturile de cuvinte nu sînt în mod obligatoriu metafore. Cînd Vallejo scrie :

Amadas sean las orejas sànchez,
amadas las personas que se sientan,
amado el desconocido y su señora,
el projimo con mangas, cuello y ojos !

el realizează un ansamblu de raporturi de cuvinte ce acţionează direct, fără intermediul metaforei, printr-un efect stilistic de contrast între monotonia verbului repetat, şi heterogeneitatea substantivelor asociate în enumerarea plină de elemente neaşteptate, ce se desfăşoară. Aici asocierea capătă o valoare metaforică prin puterea ei de a restructura : *el projimo con mangas, cuello y ojos* (aproapele cu mîneci, ochi şi guler) e un vers care anulează noţiunile cuprinse, în sensul obişnuit, prin simplul fapt că le asociază, pentru că *aproapele* din preceptul evanghelic, respectiv omul în raport cu ceilalţi oameni, devine, în versul citat, *aproapele cu mîneci, ochi şi guler,* adică pandantul lui metaforic, prin simplă circumscriere şi situare în raport, fără ca de fapt să fi intervenit o metaforă propriu-zisă.

Cred că, în structura versurilor, metafora îşi va rezerva o altă funcţie, disimulîndu-şi fizionomia specifică în fluxul limbajului pe un temei contrapunctic şi devenind un element al ritmului interior, în sensul de organizare al mutaţiilor în lanţ, pe care le presupune creaţia. Caracterul ei decorativ e menit să se estompeze pînă la dispariţie.

VIII. *Aventură în timp*

Poezia este o suită interminabilă de existenţe ciclice, şi nu o formulă de eternitate mumificată ; ea *trăieşte* în timp şi nu se *conservă.* Structurile poetice sînt *organisme vii,* care-şi perpetuează viaţa şi se oferă de-a lungul timpului în perspective istorice paralele metamorfozei lor inefabile ; dincolo de aceste perspective mereu schimbate, ele rămîn virtualităţi, efectuabile dar neefectuate. Sonetele lui Petrarca nu mai sînt astăzi ceea ce erau acum

Scanned with OKEN Scanner

o sută şi ceva de ani cînd Francesco de Sanctis elogia *melodia lor aristocratică ;* numai astfel se poate explica interesul ce ni-l suscită nouă care sîntem atît de deosebiţi prin specificul sensibilităţii, al culturii sau al spiritului, de oamenii acelor epoci. Noţiunea poeziei *eterne,* adevărat *passe-partout* spiritual, e inacceptabilă în perimetrul imenselor mutaţii ontologice, care constituie realitatea supremă şi inexpugnabilă a lumii, iar a spune, utilizînd metaforele habituale, că poetul vorbeşte în limba fiecărei epoci sau că toate generaţiile descoperă ceva nou în opera lui, înseamnă a aproxima un adevăr ce se cere formulat fără echivocuri : poezia moare o dată cu fiecare epocă şi se naşte iarăşi o dată cu epoca următoare, şi această dialectică a ciclurilor sale îi asigură eternitatea. Moartea şi resurecţia periodică a poeziei sînt desigur momente ale fenomenologiei sale istorice, realizate în funcţie de receptivitatea specifică a generaţiilor ce se succed, fără a-i afecta esenţa prin care dintru început ea se situiază într-un *timp ideal.*

Faptul devine evident dacă procedăm prin comparaţie cu istoria. Evenimentul istoric e ireversibil în totalitatea conexiunilor sale, şi perceperea lui reclamă o perspectivă cronologică, respectiv o deplasare a subiectului pe traiectoria temporală, spre epoca în care a avut loc. Noi luăm act de existenţa lui Ştefan cel Mare sau a lui Decebal printr-un inevitabil efort de migrare spre vremurile lor, situîndu-ne deci idealmente în timpul fiecăruia dintre ei, pentru a-i putea înţelege şi judeca, deoarece numai în acest fel realitatea lor se poate oferi comprehensiunii noastre. Faptele lor nu pot fi transpuse în contemporaneitate fără să-şi piardă valoarea şi sensul : luptele de la Podul Înalt sau de la Războieni, dintre Ştefan cel Mare şi Mahomet al II-lea, nu pot avea astăzi, în plin secol al rachetelor balistice, decît valoarea unor ficţiuni absurde. Poetul poate fi şi el văzut şi studiat în epocă, însă *poezia* o cetim şi o gustăm printr-o deplasare inversă, adică transpunînd-o în plină contemporaneitate ; o cetim cu sentimentul plăcerii estetice imediate, ca şi cînd ar fi fost scrisă acum, dat fiind că orice comunicare poetică are şi sensul unei sincronizări sensibile. Fără îndoială că într-o poemă se implică o gamă variată de valori sub-

Scanned with OKEN Scanner

sidiare : există o valoare istorică, una documentară, una psihologică, antropologică, etică etc. şi toate aceste laturi ale poeziei sînt supuse determinărilor respective, drept care le şi receptionăm la modul specific. Studiind în calitate de istoric poemele homerice pentru bogăţia izvoarelor lor privitoare la antichitatea greacă, le voi trata ca pe o cronică şi deci voi percepe faptul istoric deplasîndu-mă în epoca respectivă, dar cetind aceleaşi poeme pentru pura delectare estetică, voi face abstracţie, fără să-mi dau seama, de vremea cînd au fost scrise. Ele au fost scrise *acum,* şi vor fi întotdeauna scrise *acum,* într-un ritual care nu face decît să redditeze la infinit actul creaţiei ; ele vor muri o dată cu mine şi se vor naşte o dată cu generaţia ce-mi va urma, mereu altele şi mereu aceleaşi.

Poetul trăieşte în istorie, într-o epocă dată, într-un spaţiu geografic şi etnic dat ; el aparţine acestor ambianţe circumscrise şi le exprimă, dar a exprima înseamnă, în poezie, a opera o reducţie în direcţia esenţei, atemporalizînd temporalul, situînd valorile realităţii restructurate, într-un orizont reversibil. El stabileşte astfel o confluenţă a *timpului* şi a *duratei,* şi din această dublă apartenenţă a poeziei, care contrazice deci *simultaneitatea* plotiniană, derivă facultatea ei de a rămînea egală cu ea însăşi atunci cînd, pe plan deopotrivă istoric şi fenomenologic, suferă o continuă metamorfoză sub acţiunea determinărilor existenţiale. Căci adevăratul cetitor e totdeauna contemporan cu poetul, tot aşa cum Kierkegaard considera că a fi creştin înseamnă a fi contemporan cu Christos. Lectura poeziei, care e o situare a ei în timp, are totdeauna sensul a ceea ce Mircea Eliade numeşte *„repetiţia arhetipurilor“*, respectiv *„le désir paradoxal de réaliser une forme idéale (= l'archétype) dans la condition même de l'existence humaine, de se trouver dans la durée sans en porter le fardeau, c'est-à-dire sans en subir l'iréversibilité“*. Cetitorul reparcurge de fiecare dată spaţiul interior al poeziei pînă la momentul creaţiei înseşi, participă de fiecare dată la naşterea ei, atribuindu-i în mod inevitabil propria lui formulă a desăvîrşirii, şi tocmai în funcţie de reacţia lui, poezia se organizează în sensul că primeşte una din semnificaţiile ei succesive, ine-

Scanned with OKEN Scanner

puizabile (cf. şi L. Meyer : *Emotion and Meaning in Music*). Această semnificaţie o circumscrie la circuitul unei existenţe în timp, a unei existenţe închise şi deschise, căci pe de o parte ea se epuizează o dată cu *subiectul organizator*, iar pe de altă parte se implică în formula noilor existenţe ce se vor organiza sub viitoarele determinări. Relaţiile ce se creează, între existenţele succesive ale structurilor poetice, colaborează la definirea conceptului de tradiţie pe care adeseori avangardiştii îl abhoră şi rutinierii mimetici îl divinizează pe temeiuri deopotrivă false.

Polaritatea *tradiţie-revoluţie* e falsă ea însăşi, în ară (ca şi, de altfel, *clasici-moderni, vechi-noi* etc., etc.) căci timpul e aici o suită de cicluri orizontale, fără progres, fără suprapuneri ca în ştiinţă sau tehnică, unde o descoperire o anulează pe alta şi noul tip se justifică prin raţiunea amendamentului prezumtiv. Tradiţia o fac marii revoluţionari, cei ce poartă o permanentă neliniştе activă, o repulsie vie faţă de orice normă prestabilită, cei înzestraţi cu puterea de a refuza rutina şi conformismul, de a scruta superlativ valorile trecutului pentru a ne oferi singura imagine a clasicilor, valabilă pentru noi ; a clasicilor, deci *a tradiţiei*. Căci o tradiţie în sine nu există : ea nu este în nici un caz o galerie de statui pietrificate şi reci. Adevăratele statui ale clasicilor, fiecare generaţie şi le modelează cu propriile-i mîini — şi sculptorii care o fac sînt totdeauna revoluţionarii scrisului contemporan. Pentru mine, ca un om al generaţiilor de după război, nu există un alt Dostoievski decît acela pe care l-am cunoscut prin intermediul unor Kafka sau Faulkner, deşi operele lui complete le-am citit în original. Balzac îmi vorbeşte prin Proust. Nu cunosc alt Hölderlin decît acela al lui Rilke şi mai cu seamă al lui Trakl. Dostoievski despre care vorbeam, nu e, desigur, Kafka. Nu poate fi vorba de nici o confuzie. Dimpotrivă, Kafka e acela care mi-a revelat, pe plan fenomenal, esenţa însăşi a marelui rus, poate şi prin raporturile insolite în care l-a situat, confruntîndu-l cu Kierkegaard sau cu tradiţiile evreeşti ale evului mediu. Vieţile şi operele clasicilor sînt legende virtuale pe care, în fiece epocă, marii revoluţionari şi profeţi se însărcinează să le rescrie fără

Scanned with OKEN Scanner

să-şi dea seama. Dacă vreunul dintre noi ar învia din morţi după un secol sau două, ar întîlni desigur un alt Dostoievski, un alt Hölderlin, pe care n-ar mai fi capabil să-i recunoască. În această contingenţă tradiţia nu e decît materia inefabilă din care marii revoluţionari ai fiecărei epoci îi creează pe clasici, după chipul şi asemănarea lor. Aici rezidă deopotrivă măreţia tradiţiei şi a revoluţiei în poezie. E, în orice caz, singura tradiţie vie ; restul nu e decît hîrtie imprimată, hrană ignobilă pentru grămătici.

Dar succesiunea existenţelor poeziei în timp nu e constantă şi euritmică, fenomenul resurecţiei fiind sub semnul determinărilor existenţiale întotdeauna capricioase, supuse labilităţii şi asimetriilor istoriei. În secolul al XVII-lea sau al XVIII-lea François Villon n-a reuşit să învie pentru că nimenea n-ar fi avut puterea să-i înlăture lespedea albă de pe mormînt. În secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea Góngora dormea, nu în cimitir, ci în secţia teratologică a muzeelor de istorie literară. Uneori marii poeţi se nasc chiar pentru prima oară mult mai tîrziu, după ce biografia lor s-a consumat de mult : Emily Dickinson s-a născut fizic în 1830 şi în timpul vieţii n-a reuşit să cîştige decît un premiu provincial la un concurs de bucătărie, dar poetic s-a născut abia în 1936 cînd au apărut pentru prima oară poeziile ei complete ; Gerard Manley Hopkins a murit în 1889 fără ca nimeni să bănuiască măcar imensa lui valoare de poet, născut abia prin 1918 o dată cu prima ediţie a versurilor sale. Există în fiecare epocă opacităţi monstruoase derivînd din necesitatea obscură a spiritului ei de a se conserva egal cu el însuşi, de a se echilibra înlăuntrul limitelor sale pe care nu o dată poeţii — ei în primul rînd şi înaintea tuturora — le violentează prin simpla agresivitate a unui destin perpendicular pe axa armoniei şi a confortului. Foarte adesea poetul de anvergură e un corp străin, producător de maladii şi traume spirituale, o linie frîntă cu unghiuri ascuţite şi dureroase, chiar atunci cînd e inofensiv în sine ca nefericitul amant al Diotimei, el însuşi respins şi refuzat de o epocă în care tronau Schiller şi Goethe. Numai mediocrul realizează unanimitatea — placidă sau entuziastă — şi e capabil să se intarsieze în

Scanned with OKEN Scanner

cele mai diverse mozaicuri, fără a tulbura ordinea şi ierarhia formelor existente, fiind dimpotrivă, capabil să li se adapteze prin acel servilism — estetic, înainte de toate — care ţine de mecanica fiziologiei sociale. Prin însăşi structura ei, societatea opune rezistenţă valorilor a căror asimilare îi solicită eforturi prea mari, chiar dacă ulterior se dovedesc a-i fi cele mai profitabile.

Existenţa poeziei e o aventură în timp pe care poetul şi-o asumă, o succesiune miraculoasă de vieţi şi de morţi, oglinzi neiertătoare pentru puterea şi neputinţa oamenilor şi a vremurilor ce vin şi trec încercînd să-şi vadă chipul lor fals sau adevărat, şi să-şi aducă o contribuţie iluzorie la tezaurul sortit să rămînă sub forme diverse şi înşelătoare, mereu egal cu el însuşi. Sensul ei ultim în timp e o nostalgie a orizonturilor ce se arată mereu fără a se lăsa cucerite ; şi această nostalgie care exaltă şi devorează e fără început şi fără sfîrşit.

Scanned with OKEN Scanner

C O N F L U E N T E

Scanned with OKEN Scanner

ISTORICUL LITERAR ŞI CONTEMPORANEITATEA

Istoricul literar beneficiază de certitudinea lucrurilor decantate şi de umbra timpului care îl însoţeşte nevăzută — dar cît de prezentă şi de utilă ! — în toate străduinţile lui. Căci, printre atîţia alţii care au fost în epocă, au văzut ori mai adesea s-au înşelat crezînd că văd, şi printre ceilalţi iarăşi, ce s-au iscat mai tîrziu, timpul rămîne un neîntrecut exeget. El ştie să fie tranşant, nepărtinitor, ştie să exalte şi să anuleze, să uite sau să-şi aducă aminte şi chiar — lucru mai rar întîlnit la judecătorii scrisului, dar cu deosebire important — şi să retracteze atunci cînd e cazul.

Acelaşi timp însă, atît de generos cu istoricul literar, care e colaboratorul său, obişnuieşte să facă farse cumplite celor ce se încumetă să formuleze aprecieri asupra contemporanilor, asupra fenomenului viu, înainte de a se converti în rocă dură, înainte de a trece spre veşnicia minerală unde va fi piatră sterilă sau filon preţios. Există, oare, vreo posibilitate de a înfrunta cu succes riscul acesta al judecăţii de valoare istorică, rostită în plină contemporaneitate, adică de a practica rezonabil meseria aceasta de istorie literară şi artistică prezentă, deci anticipată ? Iată întrebarea în jurul căreia André Parinaud a organizat un amplu colocviu cu ocazia reeditării cunoscutei *Istorii vii a literaturii de azi* a lui Pierre de Boisdeffre, şi a altor lucrări similare, înfăptuite prin aportul unor critici literari, critici de artă şi cercetători ca François

Nourissier, Pierre Courthion, Bernard Gheerbrant etc. „*Se poate, oare*, întreabă Parinaud, *formula astăzi o judecată de viitor asupra scriitorilor şi artiştilor contemporani, adică se poate scrie o istorie a literelor şi artelor din prezent?*"

Desigur că istoricul care o practică — şi în Franţa au văzut lumina tiparului destule asemenea încercări — nu poate răspunde altfel decît afirmativ : opinia lui se exprimă, înainte de toate, în însuşi faptul de a fi scris, de a fi publicat astfel de lucrări. Criticul de artă Bernard Gheerbrant, autor al unui *Dicţionar al artiştilor contemporani*, crede că „*dacă există o latitudine a erorii, ea va fi insignifiantă ; dar ceea ce se va schimba e optica după care vor fi consideraţi scriitorii şi pictorii, pentru că sistemul valorilor de azi nu echivalează cu acela de mîine, pentru că cultura, slavă Domnului, evoluează, pentru că sensul gîndirii evoluează de la o generaţie la alta*". Şi criticul francez exemplifică apelînd la cazul Françoisei Sagan, căreia crede că, dacă azi Pierre de Boisdeffre a fost obligat să-i consacre un spaţiu mai mare, mîine nu i se va mai acorda atenţie.

Răspunsul mi se pare cam şubred. Mai întîi latitudinea erorii nu e de loc insignifiantă ; ne-o arată, cel puţin convingător, numeroasele enormităţi rostite la adresa contemporanilor de către spirite dintre cele mai clarvăzătoare. N-ar fi lipsită de interes o istorie a erorilor în aprecierea oamenilor de artă, fie ei scriitori, muzicieni sau pictori — cred chiar că ar constitui o lectură pasionantă, deşi nu prea instructivă, dacă ne gîndim că oamenii învaţă rareori din greşelile altora. (Abia dacă izbutesc să înveţe din ale lor !) Cred iarăşi că modificarea de optică a urmaşilor nu poate afecta valoarea însăşi : toate modificările de acest gen n-au diminuat dimensiunile unor Dante, Shakespeare, Cervantes, Rabelais, Petrarca, Luther, Giotto, Leonardo, Bach etc., etc. E adevărat că noi ne alcătuim o imagine proprie a clasicilor (a valorilor definitiv omologate), că Eminescu, Hugo, Dostoievski sau Leopardi circulă astăzi, de pildă, aşa cum îi vedem noi, şi nu cum le apăreau celor de pe la 1900. E adevărat, de asemenea, că uneori valorile sînt descoperite şi consacrate cu întîrziere : să-l citäm pe Vil-

Scanned with OKEN Scanner

lon, Restif, Bécquer, Góngora, Tiutcev, Macedonski, poeţii metafizici englezi şi mulţi alţii. Dar judecata de valoare, pe care istoricul de azi o anticipează cînd se aplică fenomenului contemporan, e incompatibilă cu elasticitatea prea pronunţată. E foarte posibil ca într-o epocă să fie citit Baudelaire mai mult decît Hugo, Hölderlin mai mult decît Goethe, ceea ce nu înseamnă că în epoca respectivă Hugo va fi anulat, sau Goethe, ignorat. E însă absurd să credem că ar putea veni o vreme cînd, să zicem, Bécquer ar fi considerat un poet mărunt, iar Campoamor un geniu, sau, referindu-ne la francezi, cînd s-ar ridica în slavă poezia lui Béranger în timp ce *Les fleurs du mal* ar adormi în raftul obscurităţilor neconsolate ; cînd Rollinat ar cunoaşte zeci de ediţii, iar Verlaine sau Rimbaud ar fi aproape uitaţi. Optica generaţiilor succesive poate înregistra diferit numai ceea ce există cu adevărat, numai valorile reale, nu şi pe cele halucinate de cine ştie ce judecător contemporan, el însuşi adesea sortit să fie hrană neantului. Dacă Françoise Sagan, cum sînt ispitit a crede, nu va solicita interesul urmaşilor, înseamnă că şi cei ce i-l acordă astăzi, văzînd în romanele ei altceva decît o agreabilă literatură de foileton efemer, se înşeală profund : dispariţia ei din perspectiva viitorului nu se va explica, deci, prin nici un fel de modificări, ci prin eroarea istoricului literar de azi.

Ce înseamnă însă a te înşela, în această ordine de idei ? E, oare, numai a nega o valoare sau a promova una iluzorie ? Desigur că nu, şi sînt total de acord cu nuanţa adăugită în discuţia de la Paris, de către Pierre Courthion, care spunea că a încerca să eviţi riscul prin enumerarea conştiincioasă a tot ceea ce are o anumită circulaţie nu înseamnă a risca mai puţin. Există într-adevăr tipul eclecticului, al prudentului abulic, al iubitorului de compromisuri care încearcă să escamoteze ieşirea în arenă, să se sustragă de la opinia categorică, deschisă — încearcă să se salveze în eufemism şi ambiguitate strategică. El scrie salutînd, cam cu aceleaşi adjective, pe Arghezi şi pe Gregorian, pe Sadoveanu şi pe C. Sandu-Aldea şi se străduieşte, pe cît posibil, să nu uite pe nimeni, cu o lipsă de discernămînt care, mimată la început, devine reală, devine treptat însuşi modul lui

Scanned with OKEN Scanner

de a fi — cu atît mai incurabil, cu cît mutația se produce imperceptibil. Acesta e poate cel mai grav mod de a te înșela, pentru că apare de fapt ca o neînțelegere totală, ca o lipsă de intuiție atît a valorilor, cît și a pseudovalorilor. Ca orice artă, istoria literară cere pasiune, curaj, sinceritate deplină și un simț al responsabilității grave — bineînțeles, pe lîngă toate celelalte componente axiomatice : gustul, capacitatea anticipărilor, cultura, experiența. Cu atît mai mult cînd o profesezi în contemporaneitate, cînd încerci să scrii azi ceea ce se scrie de obicei mîine — și se va scrie oricum și mîine — nu mi se pare a fi de loc o îndeletnicire senină și idilică.

André Parinaud mai întreabă dacă astăzi ar putea să existe un Van Gogh necunoscut, iar Courthion răspunde afirmativ, citîndu-l pe Nicolas de Stael. Nu cred. Mai întîi Nicolas de Stael nu e nici Van Gogh, și nici necunoscut. Apoi, marele pictor a fost și victima multor circumstanțe ostile. Geniul său n-a trecut însă neobservat. Sînt convins că dacă, bunăoară, acel straniu Dr. Gachet de la Auvers-sur-Oise nu era un biet medic, ci un mare bogătaș, boema precară a lui Van Gogh s-ar fi transformat într-o existență seniorială.

Scanned with OKEN Scanner

DESUETUDINEA LUI BREMOND

În deceniul care a urmat primului război mondial, au făcut o carieră de amploare europeană scrierile abatelui Bremond, *Poezia pură* şi *Rugăciune şi poezie*. Ele constituiau cea mai categorică şi mai prestigioasă apologie a evaziunii literare, a *turnului de fildeş*, într-o epocă dominată de euforie, cînd apăreau şi dispăreau succesiv toate acele curente rămase în istorie ca nişte experimente fulgurante sau, unele din ele, ca simple şi pasagere triumfuri ale vidului de gîndire şi de sensibilitate artistică : cine ar putea numi — fie şi în sumara perspectivă a celor cîteva decenii trecute — un mare poet dadaist ? Sau, altfel punînd problema, cine ar cuteza să încadreze pe oricare dintre marii poeţi ai secolului nostru în unul din aceste curente, în sensul în care spunem, de pildă, că romantismul a dat nume ca Shelley şi Keats, Eminescu şi Lermontov, Hugo şi Leopardi ? Ce sînt, sub acest raport, Arghezi, Apollinaire, Machado, Saba, Eliot, Kavafis, Lorca, Esenin etc. ? E adevărat că suprarealiştii revendică o descendenţă a lor din Apollinaire. E iarăşi adevărat, după cum o arătam şi altă dată, că mulţi dintre poeţii contemporani au avut scurte şi profitabile interferenţe suprarealiste. Dar revenind la autorul *Alcoolurilor*, e suficient să-i citim nu numai versurile, ci şi opiniile lui despre poezie, pentru a ne da seama că paternitatea suprarealismului, pe care i-o atribuie unii, e cu totul vagă. E lesne de observat cît de opuse suprarealis-

mului sînt asemenea aserţiuni : „*Poeţii nu sînt numai oamenii frumosului. Ei sînt, de asemenea, şi mai ales, oamenii adevărului, dat fiind că el le permite să pătrundă în necunoscut, încît surpriza, neaşteptatul sînt printre principalele resorturi ale poeziei de azi. Şi cine ar îndrăzni să spună că, pentru cei demni de bucurie, ceea ce e nou nu e cu adevărat frumos ?*“ Echivalenţei stabilite odinioară de Keats între *frumos* şi *adevăr* (*Odă la o urnă grecească*), marele poet francez îi substituie una între *frumos* şi *nou* şi cere ca poezia să nu se „*...cantoneze în afara mediului înconjurător*“, să nu „*...ignoreze magnifica exuberanţă a vieţii, pe care oamenii, prin activitatea lor, o adaugă naturii şi care le îngăduie să modeleze lumea în chipul cel mai de necrezut*“ ! Tonul acesta entuziast nu ne poate fi propriu, desigur, şi poate nici încrederea faţă de tot ce e nou ; pe noi, oamenii generaţiilor de după război, *noul* ne-a înşelat nu o dată, şi ne-a făcut mai circumspecţi.

Un crez asemănător vom găsi la oricare dintre poeţii de prim-plan ai epocii. Totuşi, nu e mai puţin adevărat că, între cele două războaie, conceptul *artei pure*, în formulări înrudite cu aceea a abatelui Bremond, a circulat intens, acceptat uneori chiar de scriitori a căror operă îl contrazice. Părea atunci o problemă foarte acută aceea de a se stabili că literatura e mai presus de orice, că e o lume de valori imanente, şi nu o formă de manifestare a vieţii, de investigare a necunoscutului, cum se exprima Apollinaire. Pare, desigur, greu de înţeles cum se puteau vehicula atare teorii, în timp ce contrariul lor îl ilustra nu numai opera poeţilor citaţi — şi a atîtor altora ! —, ci şi proza unor Thomas Mann, Faulkner, Mauriac, pentru a ne limita la cîteva nume. Cu atît mai vîrtos, cu cît teoreticienii se contraziceau singuri adesea, fără să-şi dea seama. Însuşi Bremond, bunăoară, după o vehementă diatribă împotriva poeziei didactice, considerată „*o absurditate, un cerc pătrat*“, şi definită ca produsul „*oricărui om ce deschide gura sau ia condeiul pentru a comunica o idee*“, pare să-şi fi uitat vorba, pentru că în aceeaşi carte (*Prière et poésie*), ocupîndu-se de funcţiunea cuvintelor în poezie, afirmă, negru pe alb, că la lectura versurilor „*...ne simţim dintr-o dată nu numai îmbogăţiţi*

de ideile pe care aceste cuvinte le transmit, ci tulburați în profunzimile ființei noastre". Iată, deci, că poezia poate *transmite idei*, fără ca prin aceasta să devină un *cerc pătrat* și nici măcar să fie didactică! Iar dacă transmite idei, înseamnă că are, implicit, un sens ideologic, și nu mai e deci atît de... pură.

Cel de-al doilea război mondial, cu toate evenimentele pe care le-a implicat, a însemnat o răscruce în întreaga gîndire artistică. Prea multe, prea răscolitoare au fost dramele trăite de omenire, pentru ca literatul cu un minim de conștiință să poată reclama detașarea de lumea în sînul căreia trăiește, sau să invoce perimetrul imaginar al temelor *universal-umane*, în sensul de *extraistorice* sau *paraistorice*. E semnificativ cum, în mai mic, același fenomen s-a petrecut în Spania, unde cei mai izolați scriitori ai vechilor generații, ce se alimentaseră încă la surse de esență bremondiană, au ieșit în stradă, cum spune Vicente Aleixandre; nu mai puțin grăitoare este și atitudinea scriitorilor contemporani față de tirania ca atare, pe care altă dată o ignoraseră mulți dintre ei.

Primii în a da semnalul unei alte epoci literare, de atitudine și profundă rezonanță umană, au fost tinerii ce s-au manifestat în ultimele două decenii. Ei au privit cu ochi scrutători spre timpurile predecesorilor lor și au ajuns la concluzia pe care o putem citi în aceste rînduri ale prozatorului vest-german Josef Reding: „*Dacă a existat printre autorii contemporani un motiv de rușine generală, el e acela că literatura ultimelor decenii n-a fost destul de puternică pentru a stăvili frenezia războiului și venirea la putere a unor oameni lipsiți de orice spiritualitate*". Cred că asemenea motive de rușine mai pot exista din păcate și azi, căci tirania, războiul și venirea la putere a unor oameni lipsiți de orice spiritualitate, se perpetuiază în forme mereu schimbate, dar în esență aceleași. E adevărat că ele se numesc uneori *lupta împotriva tiraniei, lupta împotriva războiului* etc. Izolarea unora dintre scriitorii perioadei interbelice, hrăniți de iluzia neutralității și de metafizica bremondiană a frumosului autarhic, începe a fi desuetă, depășită, clasată definitiv. Se aud iarăși strigăte pasionate, se dezlănțuie campanii și polemici și multora le apare astăzi lipsa de

Scanned with OKEN Scanner

atitudine, condamnabilă, transformată într-o tacită complicitate ; mărturisesc a fi unul din ei. Cîtă vreme ai posibilitatea s-o faci, eşti obligat să vorbeşti, să refuzi tăcerea, să încerci a da o replică ; chiar dacă posibilitatea aceasta ţi se refuză, eşti dator să găseşti formula, oricît de complicată, de a spune *NU* tuturor formelor de degradare a omului şi îndeosebi acelora ce folosesc măşti perfide. Au simţit-o chiar şi autorii „noului roman", care încearcă să compenseze prin manifestări civice evaziunea literaturii lor. Îi vedem protestînd, indignîndu-se, iscălind apeluri şi manifeste. Pentru italianul Matteo Ajassa, detaşarea duce în mod fatal spre conformism : *„...ea e destinată să eşueze în conformism, sub a cărui cenuşie carapace îşi caută refugiu, în cele din urmă, neangajatul pentru a se feri înainte de toate de incertitudine, de risc, de durere şi deziluzie"*.

Într-o asemenea atmosferă e greu să se mai audă o pledoarie pentru *arta pură*, pentru evaziune din epocă etc. Chiar şi acea sferă de manifestări considerate altă dată *etern-umane* a trebuit să sufere o reconsiderare în spiritul noilor exigenţe artistice. Alberto Moravia o arată limpede cînd spune : *„Nu se poate scrie un roman despre dragoste. E necesar să vorbeşti despre alte lucruri, să tratezi un caz psihologic, să critici anumite feluri de viaţă, societatea însăşi, pentru a putea vorbi cu adevărat despre dragoste. Nu sexualitatea, ci omul este ceea ce e important în «Agostino»."* Scriitorul italian se referă la un roman al său, care fusese supralicitat de criticii dornici să discute despre sexualitate, freudism etc. şi gata oricînd să teoretizeze pînă la absurd o simplă vizită la bordel a unui adolescent ispitit de experienţa virilă. Dar să apelăm la exemplul lui Jorge Luis Borges, estet prin excelenţă, tentat de sferele ezotericului, ale irealului, ale jocului de-a v-aţi ascuns prin labirinturi derutante. Ce ne spune el după război ? Iată convingerea lui, oricît de neaşteptată ar părea : *„A interzice eticul înseamnă a sărăci, în mod arbitrar, literatura. Doctrina rigoristă a artei pentru artă ne-ar lipsi de tragicii greci, de Lucreţiu, de Virgiliu, de Juvenal, de «Scriptură», de Sf. Augustin, de Dante, de Montaigne, de Shakespeare, de Quevedo, de Browne, de Swift, de Voltaire, de Jonson, de Blake, de*

Scanned with OKEN Scanner

Hugo, de Emerson, de Whitman, de Baudelaire, de Ibsen, de Butler, de Nietzsche, de Chesterton, de Shaw ; aproape de întreg universul."

Tot mai frecvente sînt profesiunile de credinţă cu un asemenea conţinut şi tot mai rare sînt rigidităţile vechilor dogme bremondiene. Literaţii contemporani refuză vidul clopotului de sticlă, penumbra posomorîtă a atelierelor, iluzia robinsonadei artistice, şi optează pentru *plein-air*-ul realităţii, pentru lumina şi irezistibila combustie a vieţii. Trăim un moment de expansiune a *impurităţilor* în artă, în literatură în primul rînd. Puritatea exagerată, dogmatică, devine azi o formulă a conformismului şi a complicităţii cu toate monstruozităţile care nu-şi încetează nici o clipă metamorfoza lor derutantă. Poetul-privighetoare devine azi un funcţionar lamentabil, un diversionist, un arivist — căci astăzi carierele nu se mai fac exclusiv prin militantism făţiş, ci adesea şi printr-o anume *detaşare* extrem de profitabilă manevrelor necurate.

Modificarea aceasta, ce s-a produs aproape imperceptibil, lasă loc încă multor dispute şi multor itinerarii deviate, dar un fapt e cert : expresia *artă pură* pare să intre într-un con de umbră. Cînd recitești astăzi paginile acelor cărţi ale lui Henry Bremond, ai sentimentul că parcurgi un text vechi, al unui autor de epocă — adeseori fermecător prin exaltarea romantismului şi îndeosebi prin ironia subtilă, cu care denunţă enormităţile formulate în secolul al XVIII-lea la adresa poeziei de către epigonii clasicismului ; dar nu mai poţi adera la ideile şi, mai cu seamă, la teoriile lui cele mai insistent enunţate — cele ce păruseră cîndva aproape axiomatice.

Scanned with OKEN Scanner

Într-o prea sumară expunere asupra poeziei occidentale contemporane, ţinută cu prilejul unui colocviu despre literatura străină de azi, arătam că fostele curente literare dintre cele două războaie şi-au încetat practic existenţa, adică nu mai constituie obiectul atenţiei ce li se acordase odinioară, nu mai suscită luări de poziţie, şi chiar cînd sînt citate apar mai mult în ordinea de idei a istoriei literare, decît în aceea a actualităţii. Desigur, nu poate fi vorba despre o frontieră categorică, o linie netă de demarcaţie care să separe brusc o perioadă de alta, aşa cum şi-ar putea imagina spiritele obtuz-tranşante, deprinse să claseze totul în cele cîteva dosare ale unei imaginaţii infirme. Nici hermetismul din Italia, nici suprarealismul francez sau ultraismul spaniol n-au fost abolite prin decret sau printr-o solemnă declaraţie autentificată la notariatul public — dar forţa lor de atracţie, acţiunea şi influenţele lor nu se mai resimt decît vag, în zone mai puţin cercetate. Aceste mişcări ce au avut, după cum arătam cu prilejul mai sus-amintit, anumite merite în evoluţia şi formarea limbajului poeziei de astăzi, şi-au pierdut treptat orice actualitate, au suferit o serie de mutaţii, au fost asimilate şi, deci, în mod firesc depăşite ca tot atîtea altele care le-au precedat. Numeroşi poeţi, care au beneficiat de frecventarea acestor curente, s-au detaşat ulterior, definindu-se ca personalităţi autonome, străine de orice intoleranţă sau ortodoxism tiranic.

Scanned with OKEN Scanner

Cu atît mai puţin reprezentanţii generaţiilor mai tinere, născute şi formate într-o epocă de mari agitaţii, de traumatisme spirituale, de schimbări fundamentale intervenite în lume, afectînd puternic însăşi condiţia existenţei umane, nu se mai reclamă de asemenea apartenenţe. A te declara astăzi, de pildă, suprarealist e un act de anacronism cu totul regretabil, tot aşa cum ar fi fost, să zicem prin 1935, încercarea de a reface o grupare simbolistă. Dar dacă apreciezi aportul suprarealismului ? Mai ales dacă-l apreciezi trebuie să ştii să-l abandonezi la vreme şi să nu cultivi într-o fantomă memoria defunctului de a cărui moştenire beneficiezi !

Cu ocazia unei retrospective a pictorilor suprarealişti la Galeria Charpentier (Arp, Duchamp, Magritte, Tanguy etc.), săptămînalele pariziene au readus în discuţie actualitatea suprarealismului. S-a vorbit despre pictura acelor ani, evocată în *Les nouvelles littéraires* de nostalgia dîrză a lui Philippe Soupault, care denunţă pe profitorii ulteriori ai mişcării, neofiţii mondeni ai suprarealismului, *„traficanţi ce exploatează fără ruşine snobismul"*. Dar am putut citi în *Arts* chiar şi profesiunea de credinţă a unui literat mai tînăr — de treizeci şi şase de ani, după cum se prezintă el însuşi — care, făcînd parte dintre ultimii devoţi ai lui André Breton, răspunde la întrebarea : *„Peut-on être surréaliste aujourd'hui ?* Într-adevăr, poţi fi astăzi suprarealist ? Ce ne spune în acest sens domnul Gérard Legrand ? Mai întîi cîteva formule cutezătoare (foarte conformiste dacă le raportăm la spiritul anilor 1924—1928), la modul : *„Nu am asupra mea nici un act de botez, nici certificat de «psihotest», nici livret militar : suprarealismul nu e nici religie, nici birou de plasare (aviz vagabonzilor intelectuali), nici regiment"*. Acum patru decenii da, era dezinvoltură, era *„épater le bourgeois"*, era frondă, era sfidare, însă de atunci încoace asemenea fraze au devenit, prin abuz, simple truisme la îndemîna oricărui tînăr inteligent. Ceea ce e îngrozitor, căci tinerii inteligenţi proliferează îngrijorător, şi devin o racilă a spiritului, un fel de *phoetuşi* ironici, care sfidează orice manifestare de biologie normală, îndeosebi în literatură, care e domeniul lor de predilecţie.

Scanned with OKEN Scanner

Pe un astfel de ton, autorul continuă evocîndu-l pe Benjamin Péret, mort în 1959, şi asigurîndu-ne că suprarealismul vede în erotism „*arma sensibilă cea mai aptă să mineze noul tip de conformism moral, ce caracterizează era gaullistă*". Cu o inflexiune de sarcasm în glas, Gérard Legrand subliniază similitudinea de limbaj a criticilor care, la diverse date, proclamau „înmormîntarea" suprarealismului. Nu intenţionez să particip la competiţii funebre, dar lectura celor scrise de d-sa mi-a inculcat sentimentul de a asista cu adevărat la o înmormîntare. Ceea ce n-au reuşit criticii vizaţi de ironia lui Legrand se pare că fac, fără voia lor, epigonii de azi ai suprarealismului, constituiţi într-o obscură castă ca să oficieze ritualul unui zeu desuet. Am citit cele scrise despre mişcarea de la 1924 de către Eluard sau Alberti. Nici unul dintre ei, cu toate că-şi recunoşteau afinităţile cu spiritul acestei mişcări, nu găseau necesar să aducă în discuţie actualitatea suprarealismului. De altfel, nici n-au existat poeţi de anvergură care să fi fost suprarealişti cuminţi, ascultători, gata să nu iasă din cuvîntul dogmei ; în cele din urmă, dogmaticul Breton i-a excomunicat pe cei mai mulţi dintre ei. Ceea ce a avut un rol în literatura secolului nostru şi a rămas în istoria literară a fost doar spiritul acelor ani de căutare şi de revoltă febrilă, duhul general atît de caracteristic geniului popular francez, care în ambianţa primei perioade suprarealiste se manifestase cu generozitate, şi nu canoanele lui Breton. Fidelitatea faţă de acel spirit înseamnă tocmai refuzul oricărui canon îmbătrînit, violarea dogmei rigide (fie ea şi suprarealistă) şi setea neîmblînzită de noi orizonturi. Altfel, dacă te cramponezi de formule şi de reţete farmaceutice, cunoşti riscul ridicolului şi ajungi să susţii cu deplină candoare că erotismul constituie o terapeutică antigaullistă. (Dacă e aşa, ne mirăm că autorităţile franceze nu-l interzic pe Lawrence, că nu-i refuză viza lui Alberto Moravia şi chiar că nu-l exclud din bibliotecile publice pe autorul *Decameronului !)*

Articolul din *Arts* vădeşte o nemulţumire, o stare de enervare fără obiect, un refuz general nu prea diferit de acela pe care-l profesează *beatnicii* americani. Sîntem, pare a spune Gérard Legrand, împotriva oricui nu recu-

Scanned with OKEN Scanner

noaşte că suprarealismul este singurul mod de a fi cetăţean onest, scriitor viabil, artist autentic etc... acum şi în vecii vecilor. Împotriva oricui nu înţelege, că nu mai are rost să gîndească, să caute, să fie neliniştit, să fie atent la evoluţia vieţii, a artei şi chiar să fie el însuşi, de vreme ce suprarealismul îi oferă un răspuns peremptoriu la toate întrebările. Împotriva oricui se îndoieşte de suprema actualitate a suprarealismului, care, după cum ne informează d-sa, şi-a cîştigat recent noi adepţi în Olanda şi în Belgia. Bergson e un autor mărunt ; existenţialiştii sînt *garçon coiffeurs*, Jung e „sinistru". Nici cei de stînga, nici ceilalţi, nici savanţii, nici creştinii, nici gînditorii, nici autorii de capodopere — nimeni ! În numele actualilor suprarealişti, grupaţi în jurul redacţiei *La Brèche*, Gérard Legrand lansează un NU unanim, un NU la tot ceea ce nu e suprarealist şi apoi proferează cu dezarmantă ingenuitate : „*Spiritul nostru de sistem îi îndepărtează pe fantezişti, libertatea noastră suverană îi ţine la distanţă pe dogmatici*". Bineînţeles, pe toţi dogmaticii în afara celor... suprarealişti (sau neosuprarealişti).

În cele din urmă, după ce-şi epuizează violenţa şi face cîteva mişcări de respiraţie, autorul articolului din *Arts* simte nevoia să-şi ilustreze oarecum frazele, să-şi argumenteze superba sfidare şi să ajungă la „*poezia care se scrie*". Ce ne propune d-sa ? Dintre poeţii propriu-zişi ai mişcării nu-l reţine decît B. Péret. Ceilalţi, adică Eluard, Soupault, Crevel etc., sau alţii, avînd mai mult decît simple contingenţe cu suprarealismul ca Desnos, H. Michaux, René Char, J. Prévert — se pare că l-au dezamăgit profund, de vreme ce preferă să-i ignoreze. Exemple pentru măreţia actuală a suprarealismului am putea găsi, după opinia dumnealui, în versurile lui Joyce Mansour, Guy Cabanel (şi desigur, în Belgia şi Olanda). Pe cel de-al doilea mărturisesc ruşinat că nu-l cunosc, ceea ce e grav în ce mă priveşte. Mult mai grav e însă pentru o seamă de autori parizieni, ce s-au ocupat foarte amănunţit de poezia actuală de limbă franceză, şi care — îi denunţ cu voluptate ! — nici ei nu-l cunosc ! De pildă, Jean Rousselot, menţionînd în volumul său *Panorama critique des nouveaux poètes français* (Seghers,

Scanned with OKEN Scanner

octombrie 1962) vreo 300 de poeți de astăzi, păstrează o inexplicabilă tăcere cu privire la Guy Cabanel. Tot așa și Pierre de Boisdeffre, consacrînd ultimelor două decenii de literatură franceză un volum de aproape 800 de pagini, nu-i face loc poetului Cabanel nici măcar printre cei peste o mie de autori pe care-i trece la indicele de nume. De bună seamă că avem cu toții posibilitatea să-l descoperim de acum încolo. Cît despre Joyce Mansour, ea face parte dintre scriitoarele franceze de azi care văd într-un fel de erotism feminin, destul de agresiv, sensul principal al scrisului. Iată o mică mostră : „*Înecată în adîncul unui vis urît / Desfrunzeam bărbatul, / Bărbatul, această anghinară dată cu ulei negru / Pe care o ling și-o străpung cu limba mea lustruită*“ etc. Cam puțin pentru justificarea tonului de manifest profetic pe care-l are articolul domnului Gérard Legrand. Cam puțin, și mai ales cam obositor prin uz și abuz îndelung. Nu i se poate contesta nimănui dreptul de a dispune de propriul său timp liber. După isprăvirea orelor de activitate, poți în definitiv să te ocupi și cu alcătuirea de noi manifeste suprarealiste tot așa de bine cum poți să pescuiești, să te plimbi cu motocicleta sau să joci table. Dar printre rîndurile articolului din *Arts* am citit, cred, cu destulă claritate, dorința de a atrage atenția, fie și printr-un colaj de fraze, voit — mult prea voit — scandaloase și toomai de aceea puerile. Gérard Legrand susține, de altfel, că majoritatea prozeliților de la *Brèche* sînt tineri sub douăzeci de ani. Foarte posibil. Cred însă că, depășind această vîrstă, prea puțini dintre ei se mai arată dispuși să suporte rigoarea dogmelor lui Breton, acest Robespierre neghilotinat al suprarealismului. Principalii tineri poeți francezi de astăzi știu bine că suprarealismul ține de istorie, și nu de actualitate.

Scanned with OKEN Scanner

PE O TEMĂ DE LEOPARDI

La 15 decembrie 1826, Leopardi îşi nota aceste gînduri: „*Dacă vrei să împarţi poezia în genuri, ea nu cuprinde decît trei mari compartimente adevărate: poezia lirică, poezia epică şi poezia dramatică. Poezia lirică e aceea care s-a născut întîia dintre toate; ea este însuşirea firească a oricărei naţiuni, fie şi sălbatice; ea e cea mai nobilă şi cea mai poetică, ea este, cu adevărat şi prin excelenţă, poezia în toată extensiunea ei; însuşirea oricărui om, chiar incult, care-şi caută bucuria ori consolarea în cîntec, în cuvîntul ritmat într-un fel sau altul şi în armonie; ea e expresia adevărată şi liberă a oricărui sentiment viu şi puternic. Poezia epică s-a născut după ea şi din ea. Într-un sens ea nu e decît o lărgire a liricii; sau, dacă vrei, nu e decît poezia lirică, ea însăşi, care dintre toate mijloacele şi domeniile ei îşi asumă în principal şi îşi alege povestirea, modificată poetic.*“

Recitesc frazele marelui italian şi ascult, în acest elogiu al lirismului, deopotrivă adevărul istoric elementar şi neafectatul *parti-pris*, pe care le cuprind. Le recitesc, desigur, altfel decît le vor fi parcurs contemporanii lui, cu experienţa lectorului de azi, care a avut posibilitatea să cunoască aproape un secol şi jumătate de prodigioasă carieră a romanului, a nuvelei — căci prin poezie Leopardi înţelegea creaţia literară, indiferent dacă e scrisă în versuri sau în proză. Îmi dau seama că e suficient să numeşti pe un Balzac, un Dostoievski, un Dickens —

pentru ca, într-o accepţiune mărginită, afirmaţiile sale să pară imediat discutabile, iar o alta din 29 martie 1829: „...*dintre cele trei genuri de poezie, singurul care le rămîne modernilor e, la drept vorbind, «genul liric»*", de-a dreptul hazardată. Spun : *într-o accepţiune mărginită,* gîndindu-mă la toţi cei ce n-au curajul să-şi mărturisească lor înşile că e mult mai uşor să respingi o idee decît să încerci a o înţelege. O exacerbare a lirismului, o viziune unilaterală asupra literaturii sau chiar o ierarhie arbitrară de nuanţă dogmatică — iată ce se poate spune în această privinţă, dacă judeci cu ingrată uşurinţă şi cauţi soluţia tranşantă cu orice preţ. E cel mai simplu. E întotdeauna foarte ispititoare această profesiune a minimalizării — uneori condescendente — a surîsului superior, de profesor ce rezolvă într-un minut problema la care elevul trudise ceasuri în şir. Hugo are o vorbă în acest sens : „*Convin că e plăcut cuiva să se simtă superior şi să spună : Homer e pueril, Dante e copilăros. Să striveşti puţin aceste biete genii — de ce nu ? Să fii abatele Trublet şi să spui : Milton e un şcolar, ce plăcere ! Cît spirit are cel ce găseşte că Shakespeare n-are spirit ! El se numeşte La Harpe, se numeşte Delandine, Auger ; el este, a fost sau va fi din Academie.*" Cred însă că e mult mai util să te străduieşti a interpreta aserţiunile marilor înaintaşi, în loc de a străluci iluzoriu, escamotîndu-le cu zadarnică dezinvoltură. În fond, Leopardi, trecînd peste ceea ce poate părea prea categoric în formularea lui, accentuează asupra unei nevoi a scriitorului de a se exprima uneori şi direct, fără intermediile ficţiunii sau ale convenţiei de orice fel. Vom vedea că, printre contemporani, e foarte evidentă o anumită înclinaţie spre lirism şi că ea se manifestă în cele mai diferite sectoare ale literaturii, de la roman la piesa de teatru, de la nuvelă şi povestire la eseu.

Dacă nu dăm poeziei o accepţiune strict didactică de manual şcolar, ci pornim de la *modificarea poetică,* după expresia lui Leopardi, a ansamblului de mijloace aflat la îndemîna scriitorului : povestire, dialog, evocare, conflict etc., etc. — vom ajunge în zona unde lirismul nu mai e un simplu mod de a vorbi la persoana întîi, ci însăşi facultatea primordială a actului artistic, care im-

primă fiecărui element pecetea unei personalităţi creatoare, dîndu-ne posibilitatea să vorbim despre poezia lui Calderon şi a lui Cervantes, a lui Gogol (care şi-a intitulat *Suflete moarte :* poem) şi a lui Proust, şi chiar a lui Mozart, Botticelli, Rafael. Astfel înţeles, lirismul devine însăşi necesitatea de comunicare a unor trăiri sublime, care nu numai sub specie cronologică a constituit originea oricărei arte ; devine punctul de plecare al literaturii în totalitatea manifestărilor ei. A te apropia de lirism înseamnă, oricare ar fi genul abordat, a reveni la sursa emoţională a scrisului, a-ţi reîmprospăta sensibilitatea — şi puţini sînt scriitorii ce n-au simţit nevoia s-o facă din cînd în cînd, căci poezia lirică este, într-o asemenea înţelegere, nu un mod de a te exprima, ci un mod de a trăi, de a fi.

Literatura contemporană occidentală a suferit mutaţii diverse, a trecut prin experienţe dramatice, a sondat cerebralitatea glacială, tenebrele iraţionalului, singurătatea anxioasă, a frecventat sferele ezotericului sau, dimpotrivă, publicistica anodină, şi a eşuat cînd a încercat să ignoreze istoria. Şi-a creat uneori o problematică artificială, pierzîndu-se în labirintul conceptelor, a suferit seducţia scepticismului, a blazării, şi a avut coşmarul propriului ei sfîrşit diagnosticat într-o neputinţă a limbajului : *„Să numeşti, nu, nimic nu poate fi numit ; să spui, nu, nimic nu poate fi spus“* — iată spaima lui Beckett. O proliferare a criticii, mereu mai absconsă, o expansiune a eseului, care invadează uneori aproape toate genurile, sînt îngrijorătoare simptome de sterilitate. Pierre de Boisdeffre anată cu îndreptăţire că : *„În acest sens, inflaţia criticii într-un moment cînd seacă virtuţile de creaţie, cînd metafizica invadează şi usucă romanul, teatrul şi poezia, e un indiciu la fel de primejdios ca şi multiplicarea semnelor monetare în timp ce producţia scade“*. Cei ce prevăd sfîrşitul literaturii se reclamă de luciditate — termen frecvent pînă la abuz —, practică o negare a valorilor, o deriziune a tradiţiei, o neîncredere în viabilitatea expresiei formale. G. Bounoure merge chiar pînă la diatribă la adresa lirismului, cînd spune elogiindul pe Michaux : *„urmaţi-l pe acest poet, care a îngropat definitiv în ridicul pretenţiile şi minciunile lirismului“*.

Scanned with OKEN Scanner

Apropo de mai sus-citatele cuvinte ale lui Hugo : să fie oare acesta un nou mod de a cocheta cu Academia ? O posibilă ipostază contemporană a lui La Harpe, a lui Auger ? Undeva în încăperea necercetată a cine ştie cărei vechi biblioteci, un raft surîde cu dinţii lui îngălbeniţi de timp...

Şi atunci ne întoarcem la gîndurile lui Leopardi. Un suflu de poezie, de emoţie directă, e mai mult decît necesar. O reluare a lirismului, a disponibilităţilor sufleteşti ale omului de pretutindenea, o regenerare a antenelor cu care scriitorul ascultă nemijlocit palpitaţiile vieţii de fiece zi, de fiece oră, de fiece clipă — le ascultă şi le înregistrează cu propria lui sensibilitate — iată unul dintre imperativele vremii de azi. Şi nu se poate să nu vedem că o asemenea tendinţă există în scrisul din ultimele decenii. Să citim proza italiană de la Moravia la Giorgio Bassani, de la Vittorini la Carlo Cassola. Ce oare altceva se manifestă, în paginile acestor scriitori, decît permanenta modificare poetică a naraţiunii, despre care vorbea ilustrul lor predecesor ? Cît de pregnantă e această infuzie de poezie în *Ghepardul* lui Lampedusa, în ciuda faptului că romanul pare scris cu detaşarea cronicărească a lui Stendhal... Lirismul se simte şi la americanul Truman Capote, şi la spaniolul Rafael Sanchez Ferlosio, şi chiar la francezul Michel Butor, cel mai serios şi cel mai poet dintre autorii „noului val", şi la mulţi alţii. O tentaţie a lirismului vădesc şi inflexiunile autobiografice, şi monologul atît de cultivat în proza contemporană, şi tonul de evocare al multor povestiri, şi alte asemenea mijloace — care, toate, arată că romancierul începe să revendice uneori vechiul titlu de poet epic. După cum autorul de teatru pare a-şi reaminti că odinioară fusese poet dramatic : ce argumente pot s-o ateste mai limpede decît piesele unor Arthur Miller, Tennessee Williams, Jean Anouilh ? *Menajeria de sticlă*, reprezentată cu atîta succes la noi, nu e decît transpunerea pe scenă a unei poeme lirice, unde acţiunea propriu-zisă e aproape inexistentă. Şi, totuşi, piesa prinde pe neobservate spectatorul, cu inefabilele sale tentacule de poezie tulburătoare, îl poartă prin lumea ei şi nu-i dă nici o clipă răgazul să observe că faptele, întîmplările petrecute sînt prea puţine. Sînt prea

Scanned with OKEN Scanner

puține pe scenă, dar asistînd la spectacol le trăiești cu intensitate și pe celelalte, multe, cărora autorul nu face decît să le povestească melodia, cum spunea Antonio Machado.

Observam altă dată fenomenul contrar : lipsiți de puterea convertirii sensibile, unii autori se lansează în interminabile și obositoare teoretizări, care dau romanului, teatrului, chiar poeziei adesea, un aer de eseu. Tocmai lectura unor atare pagini mi-a adus aminte de pledoaria lui Leopardi pentru lirism. Într-o ordine de idei a ieșirii din pustiu sau din labirint, într-o ordine de idei a drumului spre oameni, a întoarcerii la reacția sufletească neintervertită, la cîntecul simplu și vibrant, care e al tuturora, mi-am amintit de cuvintele marelui poet și i-am evocat umbra.

Scanned with OKEN Scanner

Robert Musil, autorul vastului roman *Omul fără calități* (în sensul de *particularități* sau de *caractere*), care, descoperit recent, cu toate că a apărut parțial cu mult înainte, îl situează ca importanță alături de Proust sau Joyce, a avut intuiția pregnantă nu numai a propriilor sale limite, ci și ale acelora ce se manifestă într-o bună parte a literaturii occidentale: *„Greșeala principală: prea multă teorie"*. Și apoi iarăși: *„N-ar trebui să mi se spună, oare, că mi-a lipsit pur și simplu curajul de a prezenta de o manieră științifică și filozofică tot ce m-a preocupat sub raport filozofic și se aglomerează îndărătul povestirilor mele, făcîndu-le imposibile?"* O spune nu un profesionist obscur, gata să-și plieze crezul artistic după capriciile pieței de cărți, sau un mediocru plin de complexe, ce răsfoiește paginile maeștrilor pentru a sustrage imagini și procedee, fără să aibă măcar onestitatea de a o recunoaște — ci acela pe care oameni ca Thomas Mann sau Hermann Broch îl considerau între cei mai de seamă scriitori moderni ai limbii germane. E de reținut, de asemenea, că n-o spune din cochetăria paradoxală a unui Jorge Luís Borges, care se întreba recent, într-un grup de admiratori francezi înclinați să-l vadă printre viitorii „Nobel", dacă opera sa valorează într-adevăr ceva. O atare îndoială e o formă de a-ți măguli gloria; or, Musil n-a cunoscut-o: exilat, a murit anonim în Geneva anului 1942, fără să știe că peste cincisprezece ani

Scanned with OKEN Scanner

avea să dea de lucru nenumăratelor condeie ce-l ignoraseră. Dubiile sale erau ale unui spirit de înaltă responsabilitate artistică şi de exemplară exigenţă, care nu făcea decît să-şi mărturisească sie-însuşi neliniştea ce-l bîntuia în legătură cu opera capitală a vieţii sale. De aceea, a le cerceta cu atenţie nu poate fi decît profitabil.

Acest dezechilibru al raporturilor dintre gîndire şi literatură nu e, desigur, un specific al prozei lui Musil, ci un fenomen mult mai larg, pe care, înainte de a încerca să-l interpretez, l-aş denumi *paneseism*, adică o treptată pătrundere a eseului în roman, în teatru şi chiar în poezie. Nu poate fi aici o simplă interpenetraţie a genurilor literare — lucru despre care s-a vorbit şi continuă să se vorbească. În scrisul modern, asemenea forme de convertire sînt frecvente : romanul *Ghepardul* de Tomasi de Lampedusa seamănă adesea cu un poem, teatrul lui Brecht aspiră spre epică şi pare mai curînd o suită de povestiri, iar al lui Tennessee Williams ascultă de legile poeziei lirice. Chiar şi printre poeţi se pot întîlni pledoarii pentru o lirică de *dialog*, mai mult decît de monolog — cum face Quasimodo, considerînd că noua poezie va fi într-o mare măsură *dramatică sau epică*. Ar fi şi cu neputinţă de realizat o existenţă absolut autarhică a fiecăruia dintre genuri ; separaţia lor rigidă nu e decît o himeră de grămătic. Dar acel *„prea multă teorie"* al lui Musil înseamnă cu totul altceva. E simptomul caracterizat printr-o voită, sau mai curînd fatală, confuzie de planuri, care arată o deficienţă a funcţiunilor specifice, un impas artistic. Şi iată de ce. Acelaşi Musil observă în altă parte : *„Ceea ce într-o lucrare poetică trece drept psihologie e cu totul altceva decît psihologia, după cum poezia e altceva decît ştiinţa"*. Şi totuşi, citim adeseori romane în care analiza abuzivă efectuată de autori ne dă sentimentul că parcurgem paginile interpuse ale unor lucrări de psihologie, sau altele în care problemele filozofice se impun în prim-plan, în timp ce eroii se estompează pînă la dispariţie, îşi pierd substanţa, apartenenţa tipologică şi devin simple elemente de atmosferă, prezenţe spectrale chemate să asiste gratuit la expunerea de idei a romancierului. La lectura unei asemenea cărţi te întrebi, într-adevăr, de ce autorul n-a avut curajul — după expre-

Scanned with OKEN Scanner

sia marelui scriitor austriac — de a publica un eseu filozofic asupra celor ce-l preocupă și a apelat la convenția epicului. Același lucru cînd întîlnești în versuri un ton ca al poetei americane Marianne Moore :

Deocamdată, cel care cere pe de o parte
materia primă a poeziei
în toată cruditatea ei, iar pe de alta,
ceea ce e autentic,
acela se interesează cu adevărat de poezie.

De obicei, imixtiunea eseului în alte genuri literare e considerată ca o inovație și nu e greu de văzut că există scriitori ispitiți să o supraliciteze, introducînd în lucrările lor expuneri teoretice, aglomerîndu-le cu digresiuni, obligîndu-și eroii, din carte sau de pe scenă, să purceadă la interminabile dezbateri pe care economia respectivelor scrieri nu le justifică estetic. În ce poate consta, oare, o atare inovație ? În faptul că autorul manifestă o înaltă intelectualitate, că vădește o gîndire activă ? Dar, oare, oameni ca Stendhal sau Tolstoi nu erau mari gînditori ? Cum se explică atunci că *Roșu și negru* sau *Război și pace* nu abundă de ceea ce Musil numește *„prea multă teorie"* ? Prin aceea că ei cunoșteau legile artei și nu confundau niciodată literatura cu filozofia, știind că, așa cum spunea Stendhal, opera de artă nu cere să fie *înțeleasă,* ci *simțită,* și că o carte nu e o demonstrație filozofică, ci e, înainte de toate, *o ființă vie.* Înseamnă, oare, că un roman nu trebuie să cuprindă idei, nu trebuie să fie, în felul său, o meditație gravă asupra vieții și a condiției umane, asupra societății și istoriei ? Care i-ar fi atunci mesajul ? Diferența este însă una esențială, și anume aceea că în literatură ideile nu se cer formulate direct, teoretic, abstract — ci devin *conținuturi sensibile,* și astfel capătă o expresivitate specifică. Numai atunci cînd autorul își simte, sau își intuiește, incapacitatea de a-și *sensibiliza artistic* întreaga armătură de idei, el trece la formularea lor teoretică și ajunge la tonul hibrid care dă deopotrivă prozei, poeziei sau teatrului un caracter eseistic. Procesul se petrece adeseori fără participarea conștientă a scriitorului, iar dacă, dimpotrivă, el își dă seama, de obicei își caută justificări și încearcă să prezinte drept tendință

Scanned with OKEN Scanner

inovatoare ceea ce în forurile sale cele mai intime simte a fi slăbiciune sau neputinţă. Parafrazînd o aserţiune a lui Fr. Schlegel, care credea că perfecţiunea poeziei se realizează printr-o apropiere de ştiinţă, aceşti scriitori par a căuta să demonstreze că, pe măsură ce literatura va semăna mai mult cu filozofia, va spori şi în valoarea ei de artă, şi cu cît un roman va cuprinde mai multe pagini de analiză detailată, în stilul tratatelor de psihologie, cu atît va cîştiga în profunzime. Dar cărţile născute dintr-un asemenea crez sînt, cel mai adesea, ilizibile ca nişte opuscule de filozofie, ratate prin inconsecvenţă şi ezitare. Dacă mulţi cetitori se sfiesc s-o recunoască, o fac din snobism. Lectura poate cere iniţiere, cultură, dar niciodată efort şi siluire de sine. Marile cărţi ale lui Dostoievski, de pildă *Fraţii Karamazov* sau *Idiotul*, se citesc fără efort şi se urmăresc cu egală aviditate, ca şi cel mai antrenant roman al lui Walter Scott. Incomparabila lor adîncime psihologică se tălmăceşte în artă şi nu te duce niciodată cu gîndul la o dificilă lucrare de specialitate, după cum profunzimea unor poeţi ca Eminescu sau Hölderlin nu e de ordinul sistemului *filozofic*, ci rezidă în *transcrierea sensibilă* a universului lor de gîndire, în acuitatea acestei transcrieri. Literatura — ca şi arta în genere — este şi ea o formă de cunoaştere, de investigare a adevărurilor vieţii, dar e o *cunoaştere estetică*, adică uzînd mijloace specifice, şi nu suprapunîndu-se altor discipline şi uzurpînd funcţiunile lor. Hegel scria că arta va dispărea treptat absorbită de filozofie, iar abatele Trublet considera că, dacă primii scriitori au fost poeţi, cei din urmă vor fi filozofi — opinii deopotrivă de absurde. Cert este însă că o confuzie a literaturii cu filozofia este indicele inconsistenţei artistice şi îndată ce scriitorul apelează la *mijloacele directe* ale filozofiei — cu diversele ei compartimente — el îşi alienează propria sa artă şi rămîne suspendat în hotarele ambiguităţii.

Scanned with OKEN Scanner

REFUZUL ISTORIEI

Literatura contemporană, într-o anumită parte a ei, continuă să parcurgă obsesiv şi cu egale avataruri, de atîtea ori dramatice, drumul de la *revoltă* la *falsa revoltă*, reeditînd acelaşi proces care duce de la abilitarea conceptelor la treptata şi inconştienta lor anulare. Poate că în acest sens s-ar putea vorbi despre o condiţie *sisifică* — mit frecvent în eseurile multor autori — a scriitorului, însă, şi nu a omului zilelor noastre. Înclinaţia spre atitudine, spre abandonarea neutralităţii ce caracterizase deceniile dinaintea lui 1940, este prea evidentă şi are un substrat prea general pentru a ezita s-o tălmăcim, aşa cum s-a făcut nu o dată, ca rezultat al experienţelor tragice trăite de oameni în anii celui de-al doilea război mondial, cînd istoria şi-a dezvăluit însemnătatea şi puterile. Scriitorul a înţeles că n-o poate ignora, oricare i-ar fi crezul şi direcţia specifică a artei sale, dar o asemenea convingere s-a dovedit insuficientă ori de cîte ori n-a constituit punctul de plecare al unor temeinice şi fecunde meditaţii la timp, la toată suita determinărilor lui, la toată complexitatea evenimentelor ce se succed nu doar ca simple deveniri fenomenologice, ci afectînd în profunzime diversele categorii ale realităţii umane şi sociale. S-a ajuns, în mod paradoxal, de la revelaţia istoriei la un refuz al ei — sau chiar la o negaţie sugerată.

Scanned with OKEN Scanner

Revolta e una din trăsăturile dominante ale scrisului de azi, indiferent dacă uneori o descifrăm cu strădanii criptografice, indiferent dacă-şi ia pseudonime înşelătoare. Chiar şi neîncrederea, scepticismul, violenţa, ostentaţia, cultul grotescului etc., etc. îşi au originea într-o revoltă. Şi tocmai asupra acestui aspect al problemei voi stărui în cele ce urmează.

O noţiune foarte curentă, învestită, şi cu un prestigiu prezumtiv mai cu seamă în lumea snobilor — deopotrivă autori şi cititori —, dar nu fără semnificaţii, e aceea de *anti : antiromanul* (nume dat de J.-P. Sartre literaturii româneşti ce a urmat după *Străinul* lui A. Camus), *antiteatrul, antipoemul*. Iată dar, formula unei negaţii izvorîtă din sentimentul vetustului şi al senilităţii anumitor genuri literare — o revoltă împotriva literaturii. Paralel, înregistrăm şi revolte împotriva societăţii şi a instituţiilor ei, împotriva vieţii politice, a civilizaţiei maşinilor, a tehnocraţiei. E greu să nu observăm şi o alta împotriva moralei, a raţiunii, a inerţiei, a gustului ieftin etc. Ar trebui, deci, în încercarea de a preciza starea de spirit a unei anume categorii de scriitori, să transcriem aproape toate noţiunile precedate de cîte un *anti*. Care e însă sensul acestui *anti* ? Ca să-l putem înţelege în literatură, trebuie să începem prin a-l cerceta în viaţă sau, mai exact, în modul cum literatura îl utilizează în viaţă.

Marele şi sumbrul talent al lui Samuel Beckett, pustiul şi dezolantul lui talent, a stigmatizat într-o piesă de teatru *(Sfîrşit de partidă)* acel nucleu de viaţă socială care este familia, prezentînd-o într-o încăpere sordid-funerară, unde se descompun de vii patru personaje : paraliticul Hamm, servitorul (poate şi fiul) său Clov, părinţii Nagg şi Nell, ambii ologi, vieţuind în două cutii de gunoi, învecinate. Atmosfera de agonie a acelei odăi asociază ura, dispreţul, indiferenţa, scîrba, pe care personajele piesei şi le mărturisesc pe rînd, reciproc. E un puternic atac la adresa familiei, o revoltă împotriva familiei — dar nimeni n-ar putea să adauge nici o precizare în plus. E oare familia în sine o instituţie monstruoasă, care trebuie abolită ? Dar există, oare, înainte de toate, un singur tip de familie, un singur mod de alcătuire a ei —

Scanned with OKEN Scanner

începînd din preistorie și pînă în zilele noastre ? E posibil să echivalăm casa nomadă a beduinului, care-și cumpără soții cu prețul unei cămile, sau a orientalului primitiv, stăpîn de harem, cu familia noastră de azi ? Iată întrebări ce se pot formula fără încetare și la care dramaturgul irlandez nu pare dispus să răspundă. Problema care se pune nu e, desigur, aceea de a fi un apostol sau un detractor al familiei, ci de a înțelege existența istorică a unei instituții sociale și de a avea intuiția metamorfozelor în timp. Strigătul împotriva familiei nu se poate articula în vid : astăzi, de pildă, el capătă rezonanța unei diatribe la adresa platitudinii burgheze, a ipocriziei, rutinei conjugale și afacerismului care transformă căsătoria într-o simplă investiție de capital, cu procente mai mult sau mai puțin previzibile. Sistemele totalitare au văzut în familie un atelier pentru producerea populației, și o primă verigă a disciplinei de fier. Agonia și moartea firească a unui asemenea tip de familie nu poate antrena însă dispariția omului și nici măcar pe aceea a vieții în sînul *celulei sociale*. A proiecta o sucombare generală în neant, pornind de la crepusculul unei epoci, înseamnă a refuza istoria și a te lăsa pradă plăsmuirilor absurde, înseamnă, după expresia lui Pierre de Boisdeffre din volumul *Où va le roman ? (Încotro se îndreaptă romanul ?)*, să părăsești condiția demiurgică a scriitorului de altă dată și să optezi pentru aceea de masochist, care nu face decît să se tortureze (pe sine și pe alții) cu șirul unor interminabile îndoieli și profeții macabre.

Alții, ca bunăoară tinerii așa-numitei *Beat-Generation* din Statele Unite, se revoltă împotriva a ceva nedeslușit. Nu le plac burghezii, adică, după opinia lor, oamenii grași, cumsecade, bine îmbrăcați, ducînd o viață regulată. Își mărturisesc dezamăgirea față de anii care au urmat războiului, frizează boema condimentată cu jazz și sfidează pe oricine nu se declară *beatnik*. În Anglia, *tinerii furioși* — mișcare mult mai serioasă, de altfel — s-au făcut cunoscuți, între altele, prin scrisorile violente, pigmentate cu cruditați verbale, adresate diverșilor oameni politici. Ei au pentru dezamăgirea lor un obiect mai concret : structura vieții politice și sociale a țării, dar

Scanned with OKEN Scanner

nu au nici o încredere în vreo posibilitate de schimbare, pentru că de fapt nu realizează cauzele fenomenelor împotriva cărora protestează. Aiurea se aud pamflete vehemente contra moralei și pledoarii pentru erotism, se clamează contra automobilelor și a chimiei. Omul lipsit de puterea comprehensiunii, derutat de realități pe care nu le poate pătrunde — pentru că uită, după cum spunea Balzac, că scriitorul trebuie să „*mediteze asupra principiilor naturale și să vadă prin ce se îndepărtează ori se apropie societățile de eterna lege a adevărului și frumosului*" —, ajunge să aibă obsesia absurdului și să se revolte împotriva rațiunii. Pentru scriitoarea americană Katherine Anne Porter, întreaga lume e o *corabie a nebunilor*, cum își intitulează ea romanul, reluînd titlul poemei alegorice a germanului Sebastian Brant (1458—1521), care l-a inspirat și pe Bosch într-un celebru tablou. Pentru francezul Robbe-Grillet totul se reduce la un labirint, în care omul, în loc să caute un ideal fir al Ariadnei, capabil să-l scoată la lumină, se străduiește să dispară. Totul e supus încremenirii, urmele vieții și ale oamenilor pier cotropite de zăpadă și vine noaptea. Aceeași noapte care e *leit-motivul* tuturor celor însuflețiți de idolatria absurdului.

Se pune, desigur, întrebarea dacă însăși realitatea nu oferă motive de inspirație pentru o literatură a absurdului, și răspunsul nu poate fi negativ. Societățile crepusculare și totalitarismul, care are întotdeauna un substrat irațional, emană absurdul ca pe o toxină spirituală. A-l discerne și a-l denunța e rolul scriitorului — și nu a-l tălmăci ca pe o fatalitate a condiției umane în permanentă și inevitabilă proximitate abisală. Dar pentru aceasta e necesară situarea în istorie, despre care vorbeam, și nu refuzul istoriei. În fond, acest refuz e sursa tuturor neliniștilor privitoare la viabilitatea genurilor literare : derutei în fața vieții îi corespunde neîncrederea pentru tot ceea ce e valoare moștenită, principiu formulat pe baza îndelungatelor experiențe literare. Revolta eșuată dă sentimentul eșecului, pe care autorul e imediat înclinat să-l atribuie unor cauze iluzorii, căutate în lumea fenomenală. Nu e greu de văzut că toți cei ce se detașează din istorie au în schimb un adevărat *complex*

Scanned with OKEN Scanner

al istoriei literare, și sfîrșesc prin a o nega. Georges Bataille, citat de Boisdeffre, are o observație judicioasă: *„Singurul mijloc de a compensa faptul că nu scrii e acela de a anula ceea ce s-a scris"*. Iată secretul catehism al neputinței, atît de riguros practicat de către literații prea impetuoși — suspect de impetuoși, aș zice — în a promulga noi legislații artistice, sfidînd orice poate părea element de tradiție asimilată. Acelui *Anti*, confuz și nediferențiat în viață, îi corespunde unul, la fel de confuz, în literatură, după cum neîncrederea în tot ce constituie un component al existenței umane, sociale, își are corespondentul literar în obsesia perimării genurilor ca atare. În Franța se remarca lipsa de inedit a unei asemenea poziții: R. M. Albérès spunea, cu temei, că exponenții zădărniciei lumii nu fac decît să reia tema predicatorilor din secolul al XVII-lea.

Criza genurilor literare e în fond o criză a gîndirii istorice și a trăirii intense, la un înalt diapazon. Françoise Sagan are cel puțin meritul de a o fi recunoscut, cînd spunea că *„prin cărțile noastre nu mai adie un mare suflu de umanitate"*. Iar Paul Gadenne, un tînăr scriitor mort înainte de vreme, definea foarte limpede situația. Cele spuse de el despre proză rămîn valabile în egală măsură pentru tot ceea ce înseamnă azi arta scrisului: *„marile momente ale romanului coincid cu marile romane ale meditației umane, marile momente ale speranței sau ale desperării umane"*. Or, această meditație nu e niciodată decît o reflexiune a omului în timp, o profundă considerare a istoriei cu toate învățămintele și perspectivele ei. Fără această elementară condiție, orice revoltă rămîne o simplă săgeată rătăcită în țara unde nimenea nu-și mai aduce-aminte de arcuri.

Scanned with OKEN Scanner

FENOMENUL HÖLDERLIN

Un fenomen caracteristic pentru istoria poeziei contemporane este vizibila ascensiune a lui Hölderlin ; e cu neputinţă, aproape, să întîlneşti un sumar anual de revistă sau un program editorial, unde să lipsească numele de melodioasă rezonanţă al poetului *Diotimei*, indiferent dacă te afli în Italia, în Franţa sau aiurea, pentru a nu mai vorbi de propria lui patrie. Cel ce fusese privit în epoca lui drept obscur, cel ce fusese tratat cu umilitoare condescendenţă de Schiller şi ignorat la modul superior de Goethe — atitudinea autorului lui *Faust* va rămîne pentru totdeauna, în acest sens, un indiciu de bizară şi dezagreabilă opacitate — devine eroul unei revanşe postume şi se trezeşte la o existenţă augmentativă. Am ajuns imperceptibil la confundarea lui Hölderlin cu lirismul însuşi, cu poezia ca esenţă sublimă, ca miracol de inefabile metamorfoze. E un fel de convertire secretă, aproape minerală ; asemenea cărbunelui, care, dincolo de orizonturile purgatoriului geologic, se preface în diamant, restituind înmiit lumina focului nevăzut ce-l mistuise odinioară.

Insuccesul său din timpul vieţii, datorat unei fundamentale şi structurale inadeziuni la formula de artă a epocii şi la compoziţia specifică a sensibilităţii contemporane lui, a fost prelungit încă multă vreme după moarte. Întregul secol al XIX-lea pare să fi făcut abstracţie de existenţa lui Hölderlin ; cel mult dacă, uneori,

Scanned with OKEN Scanner

a încercat să-l denatureze integrîndu-l, pe false temeiuri, romantismului, pe cel ce-şi proiecta idealurile în armonia Eladei — o Eladă a lui însă, fiindu-i mai curînd *sursă* decît *model*, după observaţia lui Rudolf Leonhard. Au trebuit să vie un Rilke, un Trakl, pentru ca în plin secol al XX-lea să fie descoperită poezia lui Hölderlin, printr-o firească retrospectivă : noul climat se cerea definit în toate dimensiunile lui şi aceasta nu se putea înfăptui fără o determinare a antecedentelor, fără o incursiune în zonele necercetate ale tradiţiei. A fost o primă etapă a revirimentului hölderlinian, care se desăvîrşeşte în zilele noastre, cînd cuvintele marelui liric : *„Iubesc generaţia vitoarelor secole"* par să-şi afle nu numai o ideală acustică, ci şi deplina lor justificare profetică.

Care pot fi raţiunile ascunse ale acestui reviriment, ce nu e o simplă coincidenţă de istorie literară ? În romanul *Hyperion* — de fapt un amplu poem în proză, bîntuit de nostalgia solară a înălţimilor — Hölderlin spune, prin intermediul protagonistului său : *„Crede-mă că n-ai fi afirmat niciodată cu atîta putere echilibrul primordial al umanităţii, dacă nu l-ai fi pierdut mai întîi"*. Parafrazîndu-i cuvintele, aş spune că, în anii noştri, n-am fi simţit atît de imperios necesitatea afirmării unui echilibru în poezie, a unei substanţe lirice, dacă nu am fi avut conştiinţa că labirintul tuturor experienţelor paroxistice din perioada interbelică ne-a îndepărtat simţitor de ele. În acest sens, observam în universul hispanic (şi nu numai acolo) o întoarcere la Machado, cel mai puţin „original" dintre poeţii spanioli, dar şi cel mai profund, mai substanţial, cel mai puţin „inedit", dar şi cel mai puternic legat de marea poezie a tuturor timpurilor. În aceeaşi contingenţă mi se pare că e reclamat Hölderlin, care spusese într-un proiect de prefaţă la *Hyperion : „Originalitatea e pentru voi, evident, noutate ; şi nimic nu mi-e mai drag decît cele ce sînt la fel de vechi ca şi lumea"*. Cred că e inutil să insist asupra adevărului din această mărturisire, care nu era decît un mod de a repudia originalitatea formală şi iluzorie, insolitul atît de prizat într-o epocă de supralicitare a „geniului", atît timp cît nimenea n-ar fi ispitit să citească aici o pledoarie pentru formula inertă şi comoditatea locurilor

Scanned with OKEN Scanner

comune. Poetul cu un sunet atît de particular, neimitat şi inimitabil pînă şi în muzicala-i prozodie, simplă şi complexă în acelaşi timp, a reacţionat împotriva convenţionalismului clasicist, care declina încercînd să se salveze în ritual şi în umbra unor vestigii defuncte. A reacţionat împotriva sclerozei, dar şi împotriva tendinţelor anarhice ale viitorului romantism. El a avut intuiţia marilor înălţimi, la care poezia curge ca un flux neîntrerupt din cele mai vechi timpuri ; poezia ce nu poate trăi decît într-o permanentă transvazare cu viaţa însăşi, cu toate realităţile ce decurg din confruntarea sensibilă a omului cu timpul, cu istoria. Termenul altitudinii sale e dincolo de limitele oricărui curent : de aci dificultatea exegeţilor şi impasul acelora ce au ambiţionat să-l catalogheze. A-l considera clasic sau romantic e deopotrivă de fals, şi chiar cei ce-l situează la o anumită intersecţie geometrică a acestor curente nu se înşeală mai puţin. Hazardate au fost şi încercările (vezi Martin Heidegger : *Hölderlin şi esenţa poeziei)* de a-l transfera în domeniul ezotericului după cum şi unele accente sociologiste, ca bunăoară în studiul citat al lui R. Leonhard, unde Hölderlin apare pe alocurea ca bard popular, militant, şi e asociat, în finalul unui capitol, lui Walt Whitman, împreună cu care ar fi *„un mare poet al democraţiei"*. Cred că lecţia lui Hölderlin, şi deci temeiul actualităţii lui, al neobişnuitei frecvenţe de care se bucură îndeosebi în ultimii ani, sînt altele ; în orice caz diferă profund de acelea ale autorului *Firelor de iarbă*. Marele poet nu este dintre cei mai potriviţi pentru a fi juxtapuşi unor Hugo, Whitman, Byron — şi oricît i-am cerceta versurile nu vom găsi îndemnuri schilleriene la modul foarte concret al *Cîntecului cavalerilor : „Porniţi, băieţi, săriţi în şea ! / Porniţi la luptă pentru libertate !"* Ceea ce nu înseamnă că n-a fost un entuziast discret al marilor idealuri de la 1789. Studii recente au scos la iveală adeziunea lui Hölderlin la cauza Revoluţiei Franceze, argumentînd-o şi sub aspecte biografice. În 1793, el îşi mărturisea crezul în cuvinte lipsite de echivoc : *„...urmaşii noştri vor fi mai buni decît noi, libertatea trebuie să vină într-o zi şi virtutea va înflori mai deplin sub lumina caldă şi sfîntă a libertăţii decît în zona glacială a despotismului"*. Dar

Scanned with OKEN Scanner

în poezia hölderliniană, convingerile sale umaniste şi pasiunea libertăţii nu se transcriu direct (în piesele caracteristice maturităţii geniului său), ci alcătuiesc, laolaltă cu atîtea altele, materia primă a tuturor proceselor de distilare lirică, fondul ce alimentează marile lui elanuri spre sferele sublime. Dacă ar fi să vorbim despre o lirică militantă, ar trebui să-i reactualizăm mai curînd pe E. M. Arndt sau Rückert. O parte din poezia contemporană i se adresează însă cu ardoare tocmai lui Hölderlin, pentru că, după un experimentalism ameţitor, simte nevoia să se reîntoarcă la echilibrul suveran, la un limbaj capabil să exprime cele mai profunde realităţi sufleteşti, cele mai ascunse adevăruri umane. Ceea ce impresionează decisiv la autorul marilor imnuri şi elegii e tonul inegalabil, elevaţia graiului poetic devenit muzică pură ; muzică, şi nu cantilenă verlainiană, nu : „*Les sanglots longs / Des violons / De l'automne /Blessent mon coeur / D'une langueur / Monotone*". O muzică interioară ce rezidă deopotrivă în ritmuri şi în secretul acord al valorilor, într-un fel de armonie semantică, într-o vorbire orfică, mai mult decît în virtuţile eufonice ale cuvîntului. La antipodul savanteriei verbale, al orgiilor metaforice, al obscurităţii, limbajul hölderlinian se realizează sub imperiul simplităţii şi chiar al „monotoniei", îşi extrage elementele anatomiei sale din graiul cotidian şi ignorează prezumţioasele ierarhii lexicale, căci, după cum o spune însuşi poetul : „*Orice apreciere a limbajului nu se reduce, oare, la examinarea criteriilor de autenticitate şi de frumuseţe, cele mai sigure şi mai infailibile, ale sentimentului care-l dictează ?*" Între cuvîntul în stare de libertate şi cuvîntul în poezie diferenţa e, deci, de funcţiune, apartenenţa nouă a celui din urmă fiind capabilă să-l metamorfozeze, însă, şi să-i acorde o existenţă deosebită, calitativ diferită şi justificabilă pe alt plan decît acela al originii sale. Raportul acesta de determinare e singurul care poate patrona realitatea şi eficienţa limbajului poetic ; semnul grafic nu poate fi transferat din vocabular decît în clipa în care împrumută din universul poetului o nouă materie sensibilă, menită să-i acorde alte raţiuni de a fi. Să-i acorde acele valori pe care nici sculptorul parnasian, nici actorul romantic,

Scanned with OKEN Scanner

nici muzicianul simbolist sau farmacistul suprarealist, inițiat în toate drogurile delirului lucid, nu i le pot transmite. Numai în acest fel poetul își poate crea un limbaj propriu, pentru că, forjat în interiorul său din materia primă a tuturor experiențelor de viață, a tuturor trăirilor sedimentate, cuvîntul devine expresia unui univers prin natura lucrurilor aparte și beneficiază de toate particularitățile lui. Numai în acest fel : *„Forma infinită devine structură"*, cum spune poetul, și : *„Materia infinită devine armonie"*.

Iată de ce, cred eu, poezia lui Hölderlin își sporește fascinația în zilele noastre cînd problema limbajului e atît de solicitată — și e firesc să fie, dacă ne gîndim că realitatea pregnantă și contradictorie a unui secol de istorie accelerată își cere, mareu mai insistent, dreptul la o expresie lirică demnă de dimensiunile ei. Am primit în ultima vreme numeroase indicii pentru interesul pe care-l trezește marele poet german ; aș menționa, îndeosebi, nr. 100/1964 al excelentei reviste *Revue de Poésie*, unde tînărul și talentatul poet Michel Deguy, familiar celor ce urmăresc *La Nouvelle Revue Française*, prezintă amplu și judicios *planurile* și *schițele* lui Hölderlin, acele tulburătoare crîmpeie de poezie, printre care s-au rătăcit ultimele sclipiri ale anilor săi de îndelungată, dureroasă și blîndă alienare.

Scanned with OKEN Scanner

LAUREAȚI ȘI NELAUREAȚI

Premiile literare, și îndeosebi cel de la Stockholm, sînt întotdeauna în centrul discuțiilor, stimulează nenumărate ambiții, trezesc adeziuni pătimașe ori, dimpotrivă, acte de negație, impun respect pentru un nume încă, adeseori, prea puțin acceptat, sau solicită zîmbete condescendente. În lumea celor neavizați, uneori un mare premiu devine argumentul peremptoriu al valorii, sau numai prezumpția ei, după cum scepticii, care s-au deprins să convertească snobismul într-o rezervă superioară, sînt oricînd gata să-l minimalizeze. Cînd e vorba despre Nobel, își fac apariția și *parti-pris*-urile „geografice", care pot fi și ele îndreptățite sau lipsite de temei ; cînd i s-a decernat lui Salvatore Quasimodo, au protestat francezii, lansînd un veto tardiv și platonic, iar cu doi ani mai tîrziu s-au exprimat dubii în Italia la adresa lui Saint-John Perse. John Steinbeck a trebuit și el să suporte maliția unor parizieni, care, pornind de la considerentul că *„romanul realist e mort de moarte bună"*, conchideau că, premiindu-l pe autorul *Fructelor mîniei*, Academia a întîrziat cu optzeci de ani : condeiul respectiv insinua echivalența scriitorului american cu Zola. Ba s-a mai spus că ar fi și un fel de Pagnol al Americii. Nu e cazul să discut aici temeinicia unor atare aserțiuni. Mai curînd mi-aș aduce-aminte de lumea nelaureaților, și anume a acelora dintre ei care, lăsîndu-și umbrele să

rătăcească prin Cîmpiile Elisse, au rămas nevăzuți printre noi.

Premiul Nobel a fost acordat multor scriitori de talie mare și tocmai ei sînt aceia ce i-au întemeiat prestigiul, căci dacă o distincție înseamnă un avantaj, nu mai puțin și valoarea obiectivă a beneficiarului se repercutează, în bine sau în rău, asupra puterii de circulație a sigiliului ei. Potentatul obtuz care instituie premii, distincții etc., considerînd că, în virtutea puterii sale, simplul fapt de a le atribui echivalează cu un transfer de valoare reală, se înșeală amarnic. Oricît de mare ar fi în ultimă instanță suma de bani pe care o comportă, premiul rămîne totuși o diplomă, și e sortit să-și aibă acoperirea nu atît în seifurile ce stau la dispoziția juriului, cît mai ales în aurul din peniță laureaților săi. Și în cazul premiului de la Stockholm, în cele șase decenii cîte s-au numărat de la instituirea lui, numele de amplă rezonanță n-au lipsit. De la italianul Carducci la englezii W. B. Yeats și J. Galsworthy, de la germanii G. Hauptmann și T. Mann la americanii W. Faulkner și E. Hemingway, la belgianul M. Maeterlinck, la suedezul P. Langerkvist sau la indianul R. Tagore, o întreagă suită de scriitori în toată puterea acestui cuvînt, în care se ascunde unul dintre cele mai elastice substantive, au răspuns supremei consacrări printr-o rezistență obstinată în fața uitării. Unii, ca bunăoară T. Mann, au reușit chiar să-și sporească dimensiunile : în 1929, cînd era premiat, marele scriitor nu era încă autor al multor capitole din moștenirea lăsată — și în primul rînd nu scrisese încă uimitoarea capodoperă care e *Doctor Faustus*, apărută abia în 1947, adică la o distanță de aproape douăzeci de ani. Cînd spunem *azi* că acești autori au fost încununați de Academia Suedeză ne pare foarte firesc, dar nu mai puțin neverosimil ne pare, în schimb, faptul că atîția alții lipsesc din tabelul premianților ei. Oricît am scruta cronologia Nobelului, nu vom putea întîlni numele unor Tolstoi, Ibsen, Rilke, Proust, Cehov sau Strindberg. Pentru cetitorul de pretutindenea, e limpede astăzi că Guillaume Apollinaire a fost cel mai de seamă poet în Franța secolului al douăzecilea, Atonio Machado și F. Garcia Lorca, în Spania, César Vallejo în America

Scanned with OKEN Scanner

Latină, Blok, Esenin, Maiakovski în Rusia şi aşa mai departe. Nici unul din ei nu poate fi găsit în lunga listă a laureaţilor, cu toate că, dacă ar exista o modalitate de a-i premia postum, nu s-ar manifesta nici o opoziţie sau măcar ezitare. S-ar putea crede că, locurile fiind limitate, le-au fost preferaţi, *illo tempore*, alţii la fel de importanţi, dar realitatea înlătură o atare bănuială. Într-adevăr, printre aleşii de la Stockholm sînt din păcate destule himere. Chiar debutul cu Sully-Prudhomme suscită zîmbete după o jumătate de secol. Nu că poetul n-ar avea dreptul la o menţiune în istoria literară a ţării lui, sau poate chiar şi pe acela de-a figura într-un manual. Doar şi noi la liceu, în anii de curs superior, memoram la orele de franceză *Le vase brisé*, sau, după expresia consacrată pe vremuri, ne chinuiam cu creionul la vreun extemporal intempestiv „să-i scoatem ideile principale". Dar drumul de aici şi pînă la o apoteoză universală e lung, şi timpul trecut ne arată că nu se poate parcurge decît iluzoriu. La scurtă vreme s-a ivit spaniolul José Echegaray Y Eizaguirre (1832—1916), om politic de un penibil reacţionarism, ministru de finanţe sub Restauraţie şi autor de piese de un romantism întîrziat, sclav al retorismului şi al vorbăriei preţioase sau bombastice, la modul : *„modestul cristal al inteligenţei mele"*, *„focarul din care ţîşneşte incendiul dramatic şi tragica explozie a catastrofei"* etc. Astăzi e incredibil că un asemenea autor — cine-i mai ştie numele dincolo de hotarele Spaniei ? — a putut fi preferat unor Tolstoi sau Strindberg. Dar P. I. L. Heyse, protagonistul anului 1910, pe care, cu ocazia Nobelului, Wilhelm al II-lea l-a şi înnobilat ? Fotoliul lui, dacă era rezervat literaturii germane, nu l-ar fi putut oare ocupa un Rilke, fie şi mai tîrziu ?

Cei ce n-au izbutit să se încununeze cu laurii înaltei distincţii literare rămîn să compenseze ideal în posteritate vidul lăsat de furtiva dispariţie a falşilor laureaţi. Căci statuile ce se anticipează singure în imaginaţia urmaşilor sînt de multe ori mai reale decît altele, neîntemeiate, care stăruie pe caldarîm. Cititorul, mereu nou în succesiunea epocilor, mereu altul, preia autorii şi cărţile

Scanned with OKEN Scanner

după un etalon pe care-l împrumută de la contemporanii săi, de la spiritul vremii, şi nu se mai străduieşte să descifreze caligrafia vechilor etichete, decît atunci cînd desluşeşte în alcătuirea lor ceva din propriile-i gînduri. Pentru cel de astăzi sau de mîine, mulţi dintre nelaureaţi vor deveni posesorii axiomatici ai titlului pe care, în schimb, îl vor pierde, la fel de axiomatic, mulţi dintre cei ce-l avură în realitate. Cînd se va vorbi despre întîiele premii Nobel, oamenii se vor gîndi fără voie la Ibsen, la Tolstoi, la Strindberg — şi nicidecum la un Sully-Prudhomme sau Echegaray.

De altfel, asemenea erori de optică sînt, dacă nu fireşti, cel puţin aproape inevitabile. Cred chiar că sînt scriitori într-un anume fel incompatibili cu discuţiile, după cum alţii par a fi anume făcuţi ca să beneficieze de gloria lor. Şi aceasta nu are practic contingenţe cu valoarea intrinsecă a fiecăruia. Verlaine, scriind despre Leconte de Lisle, spunea cam acelaşi lucru privitor la Academia Franceză: *„Corneille, Racine, Buffon, Chateaubriand trebuiau să fie de la Academie, Molière nu. La Fontaine ar fi putut să nu facă de loc parte din ea.“* Dacă ne-am imagina că Nobelul datează din cele mai vechi timpuri, n-am putea disocia, oare, şi noi retroactiv ? De pildă, în secolul al XIX-lea, Balzac, Turgheniev, Dickens, Byron, poate Hugo, l-ar fi avut. Stendhal, Baudelaire, Poe, Dostoievski — nu. Mai departe în vreme, l-ar fi avut Voltaire şi i s-ar fi refuzat lui Rousseau. L-ar fi primit Goethe, şi niciodată Hölderlin. I s-ar fi decernat lui Lope de Vega, şi nu lui Quevedo. Lui Ronsard, şi nu lui Villon. Ca să nu-i pomenim decît pe aceia care, şi unii şi alţii, l-ar fi meritat deopotrivă.

Îl merită şi Seferis, laureatul anului 1963, deşi lectura revistelor străine, cu numerele lor consacrate, e uneori jenantă la adresa poetului grec. Jenantă printr-o supralicitare de publicitate zgomotoasă, care trebuie să-i fi displăcut şi lui însuşi. La ce bun, de pildă, să exclami, cum face Jacques Lacarrière, mi se pare în hebdomadarul parisian *Les Nouvelles Littéraires:* Homer al anului 1963, sau să pronunţi elogii dubioase de felul acestuia: *„Homer continuă să se citească în secolul lui Seferis, şi cred*

Scanned with OKEN Scanner

că s-ar fi putut la fel de bine citi și Seferis în vremea lui Homer". Stridența nu e niciodată folositoare ; nici chiar cu ocaziile cele mai solemne. Pînă și timpul își pronunță verdictele cu discreție. Laureații trebuie felicitați călduros, dar cu acea măsură care se include în cuviința tuturor popoarelor. Și să nu uităm niciodată că pe fața impasibilă a lui Chronos stăruie un zîmbet pe care destul de greu îl vei tălmăci.

Scanned with OKEN Scanner

Îmi exprimam odată, în treacăt, dezacordul faţă de concepţia lui T. S. Eliot despre valoarea diverselor componente ale actului creator, despre rolul experienţei directe, al acumulărilor în timp, al emoţiei specifice. Aş vrea să dezvolt discuţia acestor elemente atît de caracteristic eliotiene, chiar dacă unele din ele vădesc o contingenţă baudelairiană.

„*Poezia* — spune el — *nu este frîul liber lăsat emoţiei, ci e un mod de a evada de sub imperiul ei ; nu este expresia personalităţii, ci un mod de a evada de sub imperiul ei.*“ Şi adaugă, pentru a preciza dificultatea pe care asemenea exigenţe o implică : „*Dar, desigur, numai cei ce au personalitate şi emoţii ştiu ce înseamnă să vrei să te eliberezi de ele*“. Teza este evident cel puţin apropiată de aceea a lui Baudelaire. Ceea ce Eliot numeşte emoţie apare la poetul *Florilor Răului* drept sensibilitate (*sensibilité du coeur*). Chiar şi distincţia dintre *emoţia care-şi trage viaţa din poemă şi cea hrănită de viaţa poetului* nu e decît reformularea aceleia pe care o stabilea Baudelaire, între *sensibilitatea inimii şi sensibilitatea imaginaţiei*, arătînd că prima nu e numai neobligatorie, ci şi dăunătoare uneori poeziei.

A lăsa frîu liber emoţiei înseamnă, de bunăseamă, a realiza simple cardiograme rebele faţă de orice principiu poetic, faţă de legile de aramă ale construcţiei, ale organizării, ale articulaţiei formale. Înseamnă, deci, a plonja

în plină zonă paraestetică, unde elementul artistic apare ca simplu accident de coincidență. Emoția nu e decît un vehicul de conținuturi, de armonii, și în actul creației e cenzurată de facultățile conștientului. Dar, a te strădui să excluzi emoția sau să abdici de la personalitate, mi se pare deopotrivă imposibil și inutil. În cele din urmă, talentul va face să triumfe personalitatea tocmai prin posibilitatea de expresie pe care i-o oferă și i-o impune chiar. Căci în această privință talentul nu e decît personalitatea exprimabilă și exprimată, nu e decît capacitatea unei personalități de a se traduce în forme estetice, și astfel de a se comunica pe planul artei, zămislind tipare formale caracteristice. T. S. Eliot — și aici el se depărtează de Baudelaire pentru a se învecina cu Valéry — crede că nu *intensitatea emoțiilor* e aceea care determină valoarea poeziei, ci *intensitatea travaliului artistic*, după cum poetul nu-și exprimă *personalitatea*, ci *o anumită substanță sufletească*. Cel puțin formularea poetului englez sugerează o falsă antinomie. Intensitatea emoției nu numai că nu exclude pe aceea a travaliului artistic, dar o necesită și o determină chiar într-un anumit grad. Emoția estetică activă se definește, între altele, și prin tendința de a cristaliza în forme de o ideală adecvare — și astfel artistul trăiește simultan actul concepției și pe acela al expresiei. Travaliul artistic poate cunoaște, deci, un grad de intensitate numai în funcție de emoția care-l justifică, și această directă proporționalitate e reclamată de însăși logica elementară a creației. *„Există în compunerea unei poezii un mare număr de acte conștiente și deliberate"*, spune T. S. Eliot. Acesta e un adevăr pe care multe orientări poetice ale secolului nostru s-au străduit să-l contrazică — și înainte de toate suprarealiștii, cînd concepeau dicteul automat și nu vedeau în poezie nimic altceva decît un delir lucid, o succesiune arbitrară și informă de asociații și metafore. Aceste acte *conștiente* și *deliberate*, cum le numește el, se sincronizează însă cu starea de tensiune emoțională (*palpitație spirituală*, cum o numea Hölderlin) a poetului, care, în ultimă instanță, e aceea ce le declanșează. Fără conținuturile emotive, actele conștiente și deliberate rămîn în afara esteticului, rămîn simple acte de ideație,

Scanned with OKEN Scanner

care nu au nimic comun cu poezia, chiar atunci cînd frizează virtuozitatea. De aceea, încercarea de a te sustrage emoției, cum spune T. S. Eliot, mi se pare a fi o iluzie, sau un gest sisific.

În general a disocia emoția de expresia ei, așa cum vom vedea că face T. S. Eliot, mi se pare a fi o eroare. Autorul *Țării pustii* spune : *„Există mulți oameni care apreciază expresia emoției sincere în poezie și există alții, mai puțin numeroși, care știu să aprecieze perfecțiunea tehnică"*. Emoția sinceră nu e însă un element ce se dezvăluie prin sine ; cel mult emoția ca atare a unui om se poate comunica fără intervenția unei tehnici artistice. Un cititor — oricare ar fi structura lui temperamentală sau sensibilitatea lui pentru opera de artă, oricare ar fi receptivitatea lui specifică — nu poate realiza o emoție estetică decît prin mijloacele care o captează și i-o transmit, prin acea infinitate de mijloace caracteristice, de pildă, poeziei, ce constituie în ansamblul lor tehnica expresiei. Dincolo de această tehnică, emoția sinceră nu se poate percepe, tot așa cum electricitatea nu poate circula liberă prin văzduh, dacă nu există rețeaua de linii de mai mare sau de mai mică tensiune, care s-o transmită. Ea poate exista, desigur. Spunem, bunăoară, că în anumite zile atmosfera e încărcată de electricitate. Însă această electricitate din atmosferă nu poate aprinde un bec, tot așa cum o rețea de cabluri, oricît de impecabil alcătuită sub raport tehnic, nu-l poate aprinde dacă nu e conectată la o sursă de energie.

În acest sens, cum poți aprecia, detașată, perfecțiunea tehnică, oricît de rafinat ai fi, oricît de înclinat spre frumusețea și armoniile formei ? Se mai întîmplă totuși, uneori. Cazul lui Valéry ne-o ilustrează copios. Dar revizuirile sînt inevitabile.

S-au abilitat nu o dată teze mecanice, de o logică simplistă și meschină, conform cărora conținutul determină automat forma, expresia etc., încît poezia devenea un fel de versificare virtuoasă a unor idei sau concepte prestabilite. Nu despre aceasta e vorba. Raporturile dintre emoție și tehnică ascultă de legile unei dialectici complexe. Uneori anumite elemente ale tehnicii poetice sînt impuse de conținutul emotiv. Goethe observa, bunăoară,

că : *„Ritmul provine, oarecum inconștient, din sentimentul poetic"*. Începi a scrie și simți că propriul tău mesaj de emoții și sentimente îți dictează imperceptibil o anumită mișcare, un ritm pe care abia mai tîrziu îl poți identifica în structura și apartenența lui. Generalizări de vreun fel nu se pot face, desigur. În orice caz, dacă e posibil ca un cititor mai puțin avizat să simtă uneori emoția poeziei fără să-și dea seama de toată complexitatea mijloacelor tehnice care i-au comunicat-o — deci fără a fi capabil *să-i aprecieze perfecțiunea tehnică* —, e în schimb mai greu să ne imaginăm un altul care, ignorînd emoția, ar ști să atașeze un deosebit preț exclusiv tehnicii. Pentru că în ultimă instanță, emoția devenind *formă*, devine *tehnică*. Sînt melomani care au delicii estetice la simpla citire a partiturii, fără să mai asculte execuția bucății muzicale transcrise pe portative. Dar ei sînt — cînd nu e vorba doar de bieți snobi — oameni pentru care muzica nu mai are taine, și sînt capabili să audă în gînd întreaga desfășurare a orchestrei, chiar s-o audă în interpretarea caracteristică a dirijorului preferat. Ceea ce citesc ei este, deci, întregul mesaj de emoții și sentimente cuprinse în partitură, și nu simpla alcătuire tehnică a bucății respective.

De cele mai multe ori nici nu discerni emoția de intermediile ei, atît de diverse. Numai dacă îți propui să studiezi o poezie, numai după ce te-ai familiarizat îndeajuns cu ea, poți trece la detaliere, la cercetarea componentelor ei — și astfel le poți aprecia pe fiecare în parte.

Revenind la *personalitate*, cred că aserțiunea lui T. S. Eliot poate avea totuși un substrat de adevăr dacă avem în vedere ceea ce numește el *„caracterul impersonal al emoției poetice"*. Într-adevăr, emoția poeziei nu e în mod obligatoriu și aceea *personală* a poetului. El e capabil să trăiască emoții străine, emoții imaginare, cu acea facultate pe care am văzut că Baudelaire o numea *sensibilitatea imaginației*. Cu cît e mai însemnat poetul, cu atît e mai pronunțat caracterul de generalitate umană al emoțiilor cuprinse în poemele lui. Dar modul de a rea-

Scanned with OKEN Scanner

liza asemenea *emoții impersonale* ține de propria lui *personalitate* artistică, singura capabilă să imprime unei poezii o identitate reală, pregnantă, o fizionomie pe care cititorul i-o recunoaște. Numele acestui mod de a fi personal e *originalitatea*, care — dacă nu există — nu se poate cuceri, fie și prin cele mai exasperate eforturi de căutare. Tot așa cum, avînd-o, nu vei putea-o evita niciodată.

Scanned with OKEN Scanner

BEAT GENERATION

I

Una din formele cele mai publicitare ale vieţii literare din Statele Unite ale Americii e, fără îndoială, gruparea tinerilor scriitori, cunoscută sub numele de *Generaţia Beat*. În plin vacarm, exegeţii au căutat să delimiteze semantica expresiei în cazul dat — şi astfel s-a vorbit cînd despre generaţia *învinsă*, cînd despre una *mîhnită*, cînd (după lămuririle protagonistului ei Jack Kerouac, care pretinde că *beat* e doar forma prescurtată a lui *beatific*) despre aceea a *cultivatorilor desăvîrşitei fericiri*. Dar nici un efort de etimologie sau de semantică nu poate fi profitabil realităţii pe care o expresie, echivocă prin abreviere, vine s-o denumească ; dincolo de titlu ea rămîne în esenţă aceeaşi. În ce constă, de fapt, mişcarea prezentată, de atîtea ori în presa occidentală, drept protestatară, dacă nu măgulită chiar cu adjectivul de *revoluţionară* ? Există două componente ivite aproape simultan : un mod de viaţă şi un crez literar, primul fiind deopotrivă o ilustrare şi o sursă de inspiraţie a celuilalt.

Atmosfera grupării mi se pare evidentă în dialogul pe care l-a întreţinut tînărul scriitor vest-german Josef Reding, autor al romanului *Friedland, cronica marii întoarceri*, cu un *beatnic* american, transcris apoi într-un eseu despre spiritul tineretului european. Întîlnirea a avut loc într-un cabaret din Noul Orléans şi interlocutorul lui Reding, după ce îi citise cîteva poeme izvorîte dintr-un amestec confuz de revoltă, vag romantism, încăpăţînare,

erotism și *marijuana*, se pierduse într-o vorbărie inconsistentă. Voi reda un fragment semnificativ al acestui dialog :

„ — *Așadar : ce vreți dv., în definitiv ?*

Interlocutorul meu trase meditativ din votcă, prin paiul pe care-l ținea — votca făcea furori în acel local din Bourbon Street — și zise :

— *Noi, beatnicii, sîntem împotriva burghezului obez.*

— *Aha, făcui eu. Și pentru cine sînteți ?*

— *Cum, pentru cine ? repetă omul mirat, cam prea mirat pentru cei treizeci și cinci de ani pe care-i împlinise.*

— *Că sînteți împotriva cuiva, asta am priceput, zisei. Dar pentru cine sînteți ?*

— *Pentru cine ! Pentru cine ! strigă el iritat și trase iarăși din pai. Dar votca din pahar se isprăvise și nu se auzi decît un zgomot bolborosit.*

— *Pentru cine sîntem ? E foarte simplu. Sîntem pentru noi, beatnicii, și pentru nimic altceva.*“

Vag caricaturală, conversația trădează ceva din starea de turbulență gratuită și confuză a mișcării, care, la originea ei, a fost manifestarea larvară a unei nemulțumiri față de viciile societății americane de azi, față de religia dolarului și a lipsei de scrupule, față de inerția abrutizantă și pragmatismul dogmatic sau obsesia „vrăjitoarelor“, fenomene ce depășesc, de altfel, sfera Noului Continent și pot fi identificate, *mutatis-mutandis*, și aiurea, chiar în forme mai grave. În paginile celor mai talentați dintre acești autori, care se risipesc uneori cu o bizară voluptate a derutei, se pot distinge rezidiile unui crez, și poate tocmai de acéea, cu zece ani în urmă, cînd apăruseră, tinerii generației *beat* treziseră speranțe și justificaseră un pronostic optimist. Handicapul lor esențial l-a constituit, însă, lipsa oricărui suport de idei, care i-a sortit anarhiei și le-a alienat în mare parte ambițiile și pornirile inițiale. Nici nu s-ar fi putut întîmpla altfel, de vreme ce opinia formulată de către unul din ei spune că : *„tot ceea ce seamănă cu o ideologie explicită devine suspect“*. O asemenea exaltare naivă a navigației fără aparate de bord, fără catarg și pavilion, e o ireductibilă profesiune a neantului. Astfel conceput, *modul* devine

Scanned with OKEN Scanner

o simplă *modă*, ceea ce în literatură echivalează cu eşuarea.

Aversiunile lor se pot exprima vag, dar ce orizont ni se oferă în schimb ? O lume care sfidează aparent temeiurile vieţii americane, naufragiind într-o existenţă de tembelism ostentativ şi de voluptuoasă patologie, o faună de eroi dezarticulaţi, pendulînd între isteria psihanalitică şi rudimentul budist, un *lumpen*-univers de extracţie eteroclită sau o colecţie de fantome ce se doresc elemente fantastice, fără a izbuti să-i alunge cetitorului impresia de convenţional şi de forţat. Totul pare în cele din urmă o suită de portrete uşor îngroşate ale tipurilor celor mai obişnuite în societatea americană, care, după cum o recunoaşte adesea însăşi presa de peste Ocean, nu duce lipsă nici de maniaci sexuali, nici de bigoţi dispuşi să îmbrăţişeze cutare variantă a budismului, şi nici de excentrici diverşi. Dovadă că o parte a lectorilor le-au şi luat în serios romanele, şi astfel a apărut o pletoră de aşa-numiţi *beatniks*, prozeliţi mondeni, hotărîţi să trăiască după un catehism cu precepte deduse din volumele respective. Ei pot fi întîlniţi mai ales prin oraşele europene, costumaţi strident, afectînd dezinteres pentru aspectul exterior, destrăbălîndu-se în ritm de jazz şi proferînd enormităţi într-un limbaj siluit — dar înainte de toate străduindu-se să evite orice fel de muncă şi orice îndeletnicire care să nu fie un simplu *passe-temps*. Văzînd cum se proliferează plăsmuirile lor, cum descind din cărţi şi capătă viaţă atîţia eroi, desigur că romancierii generaţiei *beat* vor fi cunoscînd bucuriile lui Pygmalion, dar „burghezul obez", sau mai puţin obez — personal, i-aş da expresiei un sens metaforic, mult mai cuprinzător —, cel pe care iniţial ambiţionaseră să-l sfideze, rîde satisfăcut : vechiul lui deziderat de a deturna literatura şi arta de la preocupările politice, cînd nu izbuteşte să şi le aservească, se împlineşte astfel şi, dacă această deturnare ia forme uneori groteşti, e cu atît mai amuzant.

Ciudat este că tinerii *beats* nu-şi amintesc o serie de antecedente foarte semnificative ale acestui fel de revoltă cu ochii legaţi, care au sfîrşit într-un conformism tot mai obscur. După primul război mondial şi încă înaintea lui, Europa a trăit destule experienţe artistice

Scanned with OKEN Scanner

a căror amintire ar fi trebuit să-i avertizeze. Futurismul, dadaismul, suprarealismul — toate au pornit cu intenţia de a tulbura tihna burgheză, ba chiar emulii lui Breton au invocat nu o dată numele lui Marx (desigur alături de al unor Freud, Sade sau Lautréamont !), dar burghezul şi-a văzut de treburile lui, cel mult izbucnind din cînd în cînd în hohote de rîs. Nu era nici o primejdie atîta timp cît dadaiştii recomandau drept metodă de scris juxstapunerea cuvintelor scoase dintr-o pălărie, Breton propovăduia „*Un dicteu al gîndirii, în absenţa oricărui control exercitat de raţiune, în afara oricărei preocupări estetice sau morale*", iar Marinetti striga surescitat : „*Să ucidem clarul de lună !*" Înrudirea generaţiei *beat* cu toate aceste experienţe anterioare nu e numai de substanţă, ci şi de domeniul detaliului : să nu ignorăm faptul că şi strămoşii lor europeni profesau aceeaşi admiraţie mutuală, aceeaşi coterie, aceleaşi conveniri amicale de o anume mondenitate, acelaşi pansexualism şi, chiar în compartimentul vestimentar, manifestau preferinţe nu o dată excentrice. Să nu fi cunoscut tinerii americani toate acestea ? Greu de crezut, de îndată ce le-au putut vedea chiar la ei acasă, cel puţin între 1941—1945, cînd André Breton a locuit la New York printre elevii săi de acolo, un Charles Henri Ford, Eduard Roditi sau Paul Goodman — adică exact în timpul cînd Jack Kerouac îşi scria primele romane şi Allen Ginsberg întîiele versuri.

Regretabil este însă, mai cu seamă, un alt fapt — şi anume că tinerii *beats* n-au văzut în literatura patriei lor tocmai acele valori care-i fac bogăţia şi îi justifica astăzi prestigiul. În loc să se lege la ochii săi inteligenţi şi expresivi, aşa cum ni-l arată fotografiile de care face risipă, Jack Kerouac ar fi putut stărui cu ei asupra paginilor tulburătoare din proza lui Hemingway, a lui Faulkner, a lui Steinbeck, a lui Caldwell sau chiar asupra acelor mai vechi romane ce-l consacraseră pe John Dos Pasos. Acolo ar fi putut vedea nu recuzita spectaculoasă, ci adevărata şi marea artă a romanului contemporan, care-şi lasă adînc rădăcinile în solul fertil şi inepuizabil al vieţii. Iar poeţii aceleiaşi generaţii, Allen Ginsberg şi prietenii săi, ar fi putut găsi în glorioasa tradiţie a liricii

Scanned with OKEN Scanner

americane moderne, drumul spre o artă pe care „burghezul obez" să n-o poată citi cu prea mare încîntare şi care să fie în acelaşi timp un mod major de a prezenta universul Americii de azi. Cît despre *beat-generation*, nu putem spune decît, o dată cu Caldwell, că după zece ani de manifestări zgomotoase, nu vedem decît pantaloni ţintuiţi, cămăşi de culori ţipătoare, bărbi preistorice şi o idolatrie tulbure a jazzului.

...Şi totuşi, judecarea prea aspră e facilă şi inoportună. Asemenea fenomene de iritare generală şi fără obiect precis sînt frecvente în toată lumea printre tinerii ultimelor generaţii, şi nu o dată li se oferă interpretări tendenţioase sau, prin manevre abile, sînt folosite pentru cauze nu întotdeauna onorabile. Explicaţia lor e mai degrabă de ordin psihologic şi etic : idealul burghez al generaţiilor dinaintea războiului a fost compromis de însuşi mersul evenimentelor, s-a dovedit a fi o formulă simplă de confortabil egoism, mărginit, neputincios în cele din urmă în faţa istoriei care a sfîrşit prin a-l spulbera cu brutalitate. În incinta fericirii burgheze au izbucnit violenţa, moartea, mizeria şi crima, la orizont s-au profilat lagărele de toate felurile şi tiraniile antagoniste s-au ridicat să sacrifice lumea pe altarele ambiţiei şi demenţei. E lesne de înţeles că azi, cînd în universul nostru războiul n-a reuşit să rezolve marile probleme ce au dus la declanşarea lui, cînd toate continentele sînt pline de focare active, de graniţe nesocotite, de abuzuri şi de ameninţări, tineretul nu mai poate accepta vechiul ideal pe care părinţii lui încearcă să i-l inculce iarăşi prin intermediul tuturor instituţiilor unei civilizaţii sortită să poarte în sine germenul propriei sale distrugeri. Între minciună şi violenţă nu se poate opta, iar alte alternative sînt greu de întrevăzut. Şi atunci, revolta devine o categorie în sine, un mod de a fi, revolta unanimă ca stare permanentă ; o revoltă fără scop şi direcţie, anxioasă, vecină cu disperarea. Este desigur şi acesta un simptom de decadenţă iremediabilă, într-o epocă în care valorile se degradează şi li se substituie o perfidă şi derutantă panoplie de false valori, într-o epocă de profeţii mincinoase şi de şarlatanism demagogic. Iată de ce în mai toate ţările există, într-o formă sau alta, o ge-

Scanned with OKEN Scanner

neraţie *beat,* cu manifestări haotice, poate şi stupide şi lipsite de sens, dar perpetuînd cel puţin o iluzie de puritate şi halucinînd idealul pe care istoria nu mai e capabilă să li-l ofere. Cred că există pretutindeni destui tineri sau mai puţin tineri, care dacă nu-şi lasă bărbi hirsute la propriu, şi le lasă la figurat ; Europa noastră e plină toată de asemenea bărbi invizibile.

II

Să stăruim o clipă asupra poeţilor acestei generaţii. Mai întîi o distincţie : există gruparea, ca să zic aşa *ultra-beat,* de la San-Francisco, numărîndu-i pe cei mai dezlănţuiţi, mai violenţi, mai fanatici, şi o alta la New York, unde lucrurile sînt ceva mai potolite, se cultivă chiar o anumită rigoare a formei, există o sensibilă preocupare pentru mai multă parcimonie în utilizarea strigătelor, a exclamaţiilor, pentru o surdină a cruditătilor lexicale. Dintre primii se impune atenţiei, în primul rînd, Allen Ginsberg, care nu este cel mai în vîrstă, dar e în schimb reprezentantul cel mai tipic al mişcării, cunoscut şi recunoscut pretutindeni ca atare şi bucurîndu-se de o popularitate ce-i permite să beneficieze de tiraje sporite. Poetul s-a născut în 1926 la Paterson, în familia unui literat obscur, şi n-a arătat prea mult entuziasm pentru carte, pornind din fragedă tinereţe pe calea tradiţională a înaintaşilor săi : a încercat nenumărate profesii şi a colindat destule ţinuturi. Printre alte experienţe ale sale se întîlneşte şi temniţa, ceea ce pentru un adevărat *beatnick* e titlu de mîndrie, ca şi zgomotosul proces de atentat la pudoare, care i-a fost intentat la apariţia cărţii sale de poezii.

Allen Ginsberg e un poet al haosului şi al dezrădăcinării — un poet-victimă, pe jumătate conştient de cauzele convulsiilor lui sufleteşti, care, printre strigătele-i nearticulate, pare a cere socoteală patriei pentru deplorabila stare a generaţiei lui : *„Americă, ţi-am dat totul şi acum iată că nu mai sînt nimic. / [...] Nu mă mai pot sprijini pe propria mea raţiune. / Americă, spune-mi cînd înceta-vom războiul uman ?“* În parada neliniştii,

poetul începe apoi un şir interminabil de întrebări, din ce în ce mai incoerente, mai capricioase : *„Americă, spune-mi cînd vei fi înger ? / Cînd te vei dezbrăca ? Cînd te vei privi prin mormînt ? [...] / Americă, de ce bibliotecile tale sînt pline de lacrimi ? / Americă, vei trimite ouăle tale în India ?“* etc. Tonul e al dezamăgitului precoce, al tînărului îmbătrînit prematur şi înrăit de societatea care, în loc să-i menajeze candorile vîrstei, l-a făcut să plonjeze într-o mocirlă imundă. Cu sentimentul că orice recuperare e tardivă, el se abandonează unei voluptăţi mimate care e alibiul durerii, profesează o declasare ostentativă cu *„bordeluri franceze“*, *„marijuana“* etc. sau abordează registrul autoderiziunii brutale : *„Voi continua ca Henri Ford — strofele mele sînt la fel de personale ca automobilele lui, mai mult încă, ele sînt fiecare de sex diferit“*. Fără nici o construcţie interioară, scrise în versuri ample sau uneori în versetul consacrat al poeziei americane (Whitman, Sandburg, Hart Crane), poemele lui Ginsberg sînt un amestec de violenţă, porniri anarhice, defetism cinic. Sînt invocate numele lui Sacco-Vanzetti, Lorca, Marx, numele unor lideri sindicali, denumiri geografice, titluri de reviste moderne etc. etc., într-o învălmăşeală fără margini. Pretutindeni transpare talentul autentic al poetului, torturat de crispările lui, chinuit ca un rob care se epuizează purtînd pe valurile oceanului o galeră fără busolă.

De la închisoare s-a întors şi Gregory Corso, italian de origine, născut din părinţi săraci în 1930, astăzi protagonist al aceleiaşi grupări de la San Francisco, prieten bun cu Allen Ginsberg şi cu Jack Kerouac. Fără studii, dar cu o formaţie de autodidact, el e şi autorul unui manifest al grupării, în care expune crezul tineretului decepţionat de evoluţia postbelică a societăţii americane ; crezul, sau mai degrabă lipsa de crez caracteristică, de fapt, întregii mişcări. Poezia lui e mai puţin despletită şi mai concisă, în schimb o anumită dereglare logică o apropie uneori de suprarealişti — de francezul Antonin Artaud, cum observă nu fără îndreptăţire un exeget parizian. Desigur, nu în totalitatea ei. Iată, de pildă, mostre de lirism autentic, în tradiţia solidă a secolului al XX-lea american : *„Am cunoscut straniile infirmiere*

ale Bunătății. / Le-am văzut sărutînd bolnavii, îngrijind de bătrîni, / dînd bomboane nebunilor ! / Le-am văzut noaptea, întunecate și triste, / împingînd fotolii pe țărmul mării !" Nu e greu să identifici în asemenea versuri influența discretă a unui Edgar Lee Masters, care e unul dintre cei mai de seamă poeți americani ai epocii noastre : „*Am cunoscut tăcerea mării și a stelelor, / Și tăcerea orașului adormit, / Și tăcerea bărbatului cînd stă cu femeia, / Și tăcerea bolnavilor / Ai căror ochi rătăcesc prin odaie.*" (E. Lee Masters : *Tăcerea*). Chiar ironia lui Gregory Corso e înrudită cu aceea, celebră, a înaintașului său, din capodopera *Spoon River Anthology* (*Antologia fluviului Spoon*), însă tînărul *beatnic* își adaugă, insinuată printre rînduri, otrava unui suflet dezamăgit de perfidia și fariseismul care dublează orice valoare etică, anulînd-o și transformînd-o în contrariul ei. Nu este, de fapt, o revoltă, ci mai degrabă un refuz nediferențiat, un fel de scandal, o gălăgie fără consecințe, un flux de cuvinte dintre care se datașează crîmpeie antologice, frumusețI risipite.

Dintre cei de la New York, mai cunoscut e Frank O'Hara, născut în 1926, fost marinar, student la Harvard și apoi critic de artă la diverse publicații newyorkeze. „*Sînt cel mai puțin dificil dintre oameni. Tot ce doresc e o dragoste fără margini*", spune el în poemul *Meditații în caz de urgență*, care dă titlul culegerii sale din 1957, și vorbește despre „*murdăria vieții*" într-un fel de versete ce devin pînă la urmă ample pasaje de proză poetică. O'Hara e mai estet, mai gratuit și, de asemenea, nu mai puțin indiferent, complăcîndu-se în exerciții de virtuozitate.

Două poete, Denise Levertov, născută la Londra, în 1923, și Barbara Guest, născută în Carolina de Nord, în același an, aduc o notă aparte de melancolie „*voluntară, tandră, evazivă, / tristă și libertină*" (D. Levertov), cu accente cînd glumețe, cînd afectate, cu formulări eliptice, uneori dificile printr-o sintaxă contorsionată. Sîntem, totuși, destul de departe de lirismul pregnant al poetelor din generațiile anterioare : Amy Lowell, H. D., Sara Teasdale. Sîntem — mai e nevoie s-o spunem ? — departe și de anvergura marilor poeți americani ai în-

Scanned with OKEN Scanner

ceputului de secol. De altfel, poezia nu pare a fi pasiunea cea mai frecventă a cititorului din Noul Continent, obişnuit cu alimentul *digest*-ului, hibrid şi inutil ca un *chewinggum* al spiritului. După datele unui cercetător, la fiecare treizeci de cetitori de poezie din Suedia abia corespunde în Statele Unite unul singur, ceea ce, dacă ne gîndim la raporturile demografice respective, constituie un procentaj îngrijorător.

Nu voi susţine că o anume diminuare a poeziei tinere americane se datoreşte în exclusivitate indiferenţei publicului ; în ultimă analiză, ambele fenomene converg în direcţia unui simptom cu implicaţii mult mai profunde. Nu se pot iarăşi stabili semnele identităţii între generaţia *beat* şi noua lirică a Statelor Unite, atît timp cît există o serie de tineri poeţi ca Richard Wilbur, James Merrill, W. S. Merwin şi alţii, străini de această grupare. Dar poezia de tipul *beat* rămîne semnificativă tocmai pentru că ea sintetizează, şi uneori caricaturizează foarte expresiv, viciile, dar şi dramele tineretului dezorientat, îndepărtat de marile tradiţii ale predecesorilor. Într-un poem al său, intitulat *Piaţă în California*, Allen Ginsberg, evocînd figura lui Whitman, încheie : „O, *părinte iubit, învăţătorule singuratic cu barba albă, ce gîndeai tu despre America, în timp ce Charon te purta spre malul de dincolo şi tu stăteai privind cum se pierde barca în negrele valuri din Lethe?*“ Strofa — versetul mai binezis — nu e fără o anumită vibraţie, ca şi de altfel întregul poem, la lectura căruia mă întrebam totuşi ce-ar gîndi bătrînul autor al *Firelor de iarbă*, dacă, din negură desprinzîndu-se, barca lui Charon l-ar readuce o clipă să-şi contemple urmaşii — poeţii *viitorului*, cum îi numise el în titlul cunoscutei poezii ? Poate că s-ar întreba şi el : „*De unde vine întunecarea asta de amurg, tot mai adîncă, şi aceste spume tulburi peste ape?*“

Scanned with OKEN Scanner

ACTUALITĂŢI SPANIOLE

Spania continuă să se situeze în atenţia opiniei mondiale. Oamenii de pretutindenea văd întunericul ei, văd o imagine de păianjen hipertrofiat, care-şi ţese deasupra Peninsulei pînza lui neagră, văd mizeria şi stagnarea umilind acest vechi leagăn de cultură europeană, unde încă din vremurile antice Seneca şi Lucanus sădiră laurii geniului iberic. Dar se bucură din ce în ce mai mult văzînd luminile, mereu multiplicate, ale unor spirite care sfidează teroarea.

Franco e un asasin al poeţilor, spunea de curînd într-o vehementă diatribă Pablo Neruda, care nu e, desigur, martorul ideal — dar e un tragic adevăr în cuvintele lui, şi o mărturie de înaltă virtute umană, cu care se mîndreşte arta scrisului : în faţa tenebrelor franchiste, marii poeţi ai Spaniei au preferat exilul sau moartea. Machado, García Lorca, Hernández, cîntăreţi şi luptători. Numele lor e *leit-motivul* tuturor indignărilor noastre, iar moartea, care le-a încununat existenţa, rămîne să stigmatizeze în veci un crîmpei de istorie monstruoasă. Dar astăzi aş vrea să vorbesc despre alţii, ce n-au fost luptători, pentru că destinul şi evoluţia lor sînt foarte semnificative. Nu mă voi referi la tinerii Blas de Otero, Eugenio de Nora, Jesus López Pacheco, poeţi militanţi ca şi atîţia alţii de vîrsta lor, împotriva dictatorului de la Madrid, şi deopotrivă cunoscuţi şi urmăriţi cu unanimă simpatie la noi ca şi aiurea, ci la cei mai bătrîni, care sînt sau nu

Scanned with OKEN Scanner

mai sînt printre noi, şi la cei ce nu mai sînt tineri, pentru că exemplul lor de demnitate e cu atît mai elocvent.

A fost un Juan Ramón Jiménez, poet al naturii şi al simţirilor delicate, al transparenţei şi al irizărilor andaluze. Nu era un luptător, ci mai curînd visătorul melancolic, trăind departe de agitaţia cotidiană, care spusese : „*Ce importă dacă universul / se răstoarnă, pămînt şi soare ; / totul e fum, singura glorie / e dragostea ce mă aşteaptă.*“ Ai fi crezut că venirea lui Franco îl va găsi în totală impasibilitate şi că va ignora-o cu desăvîrşire. Şi totuşi, căderea Republicii l-a zguduit ca un cataclism ; la cei aproape 60 de ani cîţi avea, n-a pregetat să ia drumul exilului pînă spre îndepărtata Argentină, unde, tîrziu, cu puţin înainte de moarte, juriul Premiului Nobel a izbutit să-i descopere adresa. În America de Nord, prin 1951, s-a stins subtilul poet al dragostei, Pedro Salinas, şi tot acolo, undeva, rătăceşte bătrînul Jorge Guillén, savant al geometriei cuvintelor şi căutător de esenţe în spiritul unui T. S. Eliot, în timp ce în Mexico a murit anul acesta, la 63 de ani, anxiosul şi elegiacul Emilio Prados. La Londra a trăit în exil şi a murit în aceşti ani Luís Cernuda. Nici Vicente Aleixandre n-a fost luptător, ci un academician erudit şi un poet al inchietudinii, apropiat ca expresie de arta lui Jorge Guillén, dar tocmai el a devenit mentorul prestigios al tinerei lirici militante din ultima vreme — şi această angajare directă, patetică, spune mult, mai ales dacă ne gîndim că e o *angajare* cel puţin neprofitabilă. De altfel, nu e mai puţin grăitoare evoluţia unor poeţi dintre cei care au astăzi vîrsta deplinei maturităţi. De pildă, Gabriel Celaya, născut în 1911 şi de profesiune inginer, publică în 1948 un volum *(Objetos poeticos)*, manifestînd apartenenţa la o poezie a abstracţiunilor dificile ; astăzi, venit în linia întîi a opoziţiei antifranchiste, el înfruntă cu bărbăţie persecuţiile, arestările şi ingerinţele cenzurii. Asemenea schimbări radicale de atitudine sînt tot atîtea argumente ; mai e, oare, necesar să le tălmăcesc ?

Ce fac însă prozatorii ? Cu cîţiva ani în urmă, pornind de la primul roman al tînărului Juán Goytisolo, *Joc de mîini*, francezul Claude Couffon — îl citez ca pe un observator din afară — spunea : *Închizînd această carte a*

lui Juán Goytisolo, Joc de mîini, *nu mă pot opri de a reflecta la această misterioasă renaştere a romanului spaniol contemporan, care, într-o Spanie închisă, sufocată de cenzură şi tradiţie, s-a împlinit aproape fără voia tuturor. În anii ce urmară victoriei franchiste, romanele care ne parveneau, cu izul lor de piele şi de tămîie, erau de natură să descurajeze pînă şi pe cei mai optimişti. Celor ce, grăbindu-se, după războiul civil, şterseseră dintr-o trăsătură de condei Spania de pe harta artistică, acea producţie fadă părea să le dea dreptate. «Literatura spaniolă a murit», se repeta ca dintr-o obişnuinţă. Dar în 1951, un scriitor de treizeci şi cinci de ani, Camilo José Cela, reacţionă. Publicînd* La Colmena, *cronică lipsită de complezenţă a vieţii madrilene din vremea franchistă, Cela sfîşia curajos voalul violet al conformismului.*"

Cine este acest Camilo José Cela, cititorul nostru va afla-o de îndată cu o profundă uimire. În 1939, printre soldaţii franchişti care subjugaseră spre primăvară întreaga peninsulă spaniolă, se putea observa chipul slab al unui tînăr pictor de 23 de ani, spirit malign şi sarcastic, purtat de snobism şi bîntuit de porniri confuze. După instaurarea dictaturii, părăsind orice preocupare politică şi arătînd interes pasager pentru poezie, depuse toate eforturile spre a deveni un personaj central al vieţii literare şi artistice, printr-o suită de poze compuse cu abilitate şi cu o dezinvoltură pe care, avînd în vedere antecedentele lui, cenzura se străduia s-o ignoreze. Una dintre măştile preferate era aceea de *picaro* rătăcitor (a şi scris un nou *Lazarillo de Tormes),* care însă a operat în el o schimbare : i-a modificat trăsăturile. Umblînd — în mare parte pe jos — de-a lungul dezolantei realităţi spaniole postrepublicane, poposind în lumea umilă a ţăranilor, a păstorilor castilieni şi a sărăcimii suburbane, nu s-a putut împiedica să cunoască aspectele şi consecinţele cele mai sumbre ale terorii şi a ajuns la concluzia că, după cum singur o spune, cînd ai pîntecele gol, amintirile poleite cu aur, ale unui trecut tot mai îndepărtat, nu sînt decît o vagă şi inutilă consolare. După cîteva cărţi de călătorii spaniole şi mici proze, ce par nu o dată studii şi exerciţii stilistice pregătitoare, scrie un amplu roman : *La Comena (Stupul),* dar, de data aceasta, cenzura, care-l suportase

Scanned with OKEN Scanner

tot mai greu, se opune categoric şi autorul se vede obligat să apeleze la o editură argentineană. Actul cenzurii avea o explicaţie : evoluţia lui Cela înregistrase o categorică trecere de la *pro* la *contra*. De data aceasta n-a mai intervenit nici un crez politic, ci însăşi desfăşurarea talentului l-a silit pe scriitor la negaţia simpatiilor sale iniţiale şi i-a impus adevărul. Romanul lui Cela prezintă o Spanie întunecată, dominată de vicii sociale stridente, încremenită într-un stadiu de înapoiere dureroasă, cu peisaje de viaţă posomorîtă şi lipsită de orizont. Eroii — foarte mulţi la număr şi recrutaţi din lumea anonimă — sînt oameni apăsaţi de o existenţă dură, lipsită de bucurii şi înjosită de condiţiile inumane create de regim. Ticăloşia, venalitatea şi violenţa guvernează pretutindenea netulburate.

Am insistat mai mult asupra lui Camilo José Cela pentru că evoluţia lui e deosebit de elocventă, tocmai prin traiectoria sinuoasă care l-a dus pe autorul *Stupului* spre singura atitudine posibilă a unui artist autentic : de a denunţa tirania, de a proiecta lumină asupra tuturor racilelor unei societăţi unde omul e obiect de asuprire şi dispreţ. Renaşterea romanului spaniol, despre care vorbea francezul citat adineaurea, îşi are originea în procesul mai larg al trezirii unei conştiinţe cetăţeneşti, caracteristice în Spania zilelor noastre. Nenumăratele greve şi manifestaţii ce izbucnesc, găsindu-şi tot mai puternice ecouri de solidaritate dincolo de hotarele iberice, arată că havilardul de la Madrid a intrat în zodia declinului. Spiritul de luptă care animă astăzi patria lui Cervantes şi Lope de Vega e substanţa ce alimentează impresionanta înflorire a prozei spaniole. Numele unor Juán şi Luís Goytisolo, Rafael Sánchez Ferlosío, Jesús Fernández Santos, Anna Maria Mattute etc., prezente în paginile atîtor reviste şi în cataloage editoriale din multe ţări ale lumii, ar putea invita la reflexiune, de pildă, pe promotorii *noului val* francez, care irosesc adesea un condei excelent în invenţii sterile. Şi pe mulţi alţii.

Spania a înviat sufleteşte ; trupul ei chinuit nu va putea întîrzia prea mult să-şi vindece plăgile care-l desfigurează. Popoarele care ştiu să nu îngenuncheze au dreptul la istorie.

Scanned with OKEN Scanner

POEZIA CONTEMPORANĂ JAPONEZĂ

Numeroase culegeri şi antologii apărute în diferite limbi europene atrag atenţia asupra unei realităţi prea puţin cunoscute : poezia contemporană a Japoniei. Cu ani în urmă, lucrînd la o carte de versuri clasice coreene, am venit adesea în contact şi cu lirica japoneză şi mi-am dat seama nu numai de bogăţia ei, ci şi de faptul că publicul cititor nu-şi poate satisface firescul său interes pentru literatura milenară a acestui popor îndepărtat, decît cu vagi noţiuni de rezonanţă exotică. Cîteva impresii de lector vor fi, deci, utile şi, înainte de a prezenta profilurile principalilor poeţi ai Japoniei de astăzi (ceea ce urmează să facem cu alte ocazii), să conturăm o imagine de ansamblu.

Nu mai e necesar să accentuez asupra rolului pe care l-a avut întotdeauna poezia în viaţa Extremului Orient, unde metafora e aproape un element al graiului cotidian şi poate fi întîlnită crescînd pretutindenea, ca o crizantemă sălbatică. Literatul japonez Kino Tsurayuki (883—946), încercînd să definească poezia ţării sale, spunea, cu o mie de ani în urmă, că ea *„are drept rădăcină sufletul omenesc şi drept frunze nenumăratele cuvinte"*, şi o vedea nu atît ca artă, cît mai ales — exclusiv aproape — ca pe un mod de a fi, de a se exprima continuu, ca pe un limbaj unanim şi inexorabil : *„În această lume unde oamenii sînt prinşi de îndeletnicirile cele mai felurite, poezia înseamnă să-i îngădui inimii să se exprime prin lucrurile pe care le*

Scanned with OKEN Scanner

auzi și le vezi[...] Există, oare, ființă vie care să trăiască fără a-și cînta cîntecul ?"

După secole întregi de poezie în spirit tradițional — ceea ce nu înseamnă, însă, că arta versului n-a cunoscut în acest cadru o prodigioasă evoluție — contactul cu lirica europeană a operat modificări importante, care au dus la nașterea unor specii neîntîlnite înainte în literatura japoneză. Fenomenul s-a petrecut în cea de-a doua jumătate a veacului trecut, și printre cei ce l-au ilustrat au fost Shimazaki Toson (1872—1943), Kambara Ariake (1876—1952), Ishikawa Tokuboku (1885—1912). Mișcarea de înnoire sub auspicii occidentale a luat proporții îngrijorătoare pentru autoritățile interesate de perpetuarea tradiției, și unul dintre împărați a înființat chiar o instituție ad-hoc, un fel de *birou de poezie*, menit să stimuleze creația în stil clasic, fără a izbuti totuși să împiedice penetrația europeană. Primii poeți traduși au fost englezii Gray și Tennyson, urmați de americanul Longfellow ; francezii, atît de populari astăzi, aveau să pătrundă abia în primii ani după 1900, cînd întîlnim traduceri din Mallarmé, Verlaine, Henri de Régnier ; mai tîrziu, aproape toate curentele se fac resimțite, deși nu lasă urme solide. Această transvazare era firească într-o perioadă a tuturor confluențelor, și schimbul de valori a fost reciproc profitabil.

Este limpede că formele poeziei clasice japoneze nu puteau fi compatibile cu exprimarea universului vieții moderne, a întregului tumult citadin, a marilor probleme sociale — și aceasta nu atît din cauza dimensiunilor liliputane ale vestitelor *tanke* sau *haikai*, ci și pentru că tiparele estetice reclamau frecventarea anumitor zone ale sensibilității, ca pe un domeniu consacrat și singur pretabil la poezie, tot așa cum, să zicem, un Whitman, un Maiakovski n-ar fi putut utiliza sonetul lui Petrarca. Experiența poeziei occidentale a lărgit perspectivele, tematica și întregul orizont al liricii japoneze, după cum pictura extrem-orientală a constituit o revelație fecundă pentru artiștii europeni (chiar și Tonitza al nostru n-a rămas indiferent la grația ei delicată). Înseamnă, oare, că specificul național a suferit o alienare prin această infuzie ? Desigur că nu, și e suficient să cercetăm opera principalilor

Scanned with OKEN Scanner

poeţi ai Japoniei contemporane ca să vedem că influenţele occidentale au fost doar altoiuri pe trunchiul unei tradiţii care n-a încetat să-şi manifeste caracteristicile provenite din existenţa istorică a unui popor, din complexa lui alchimie spirituală şi sensibilă.

Ceea ce se impune evidenţei ca o deosebire fundamentală faţă de occidentali este, la poeţii japonezi (şi în genere extremorientali), un ton aluziv care disimulează metafora ; versurile lor nu cristalizează imagini stilistice distincte decît foarte rar, ci dau, tocmai prin asemenea corespondenţe aluzive, un sens metaforic expresiei celei mai simple. De aceea, uneori, traduse într-o limbă europeană şi oferite unui cititor neobişnuit cu această strategie a sugestiei subtile, poemele japoneze pot părea simple truisme. Pentru a înţelege o asemenea poezie e necesară familiarizarea cititorului cu lumea simbolurilor consacrate — fapt care în Japonia s-a realizat în decurs de secole — şi deprinderea de a participa activ la lectură, de a lăsa propria ta imaginaţie să dezvolte şi să-şi apropie cuvintele poetului. Iată un exemplu : *„Sub ploaia primăvăratică, / tandră pălăvrăgeală la umbrelei cu haina de pai“*. Acest *haikai* scris de Buson (1716—1783) şi foarte popular în Japonia reprezintă o schiţă sugestivă. Poetul a surprins, văzînd de la spate doar hainele lor, doi pietoni — probabil o pereche de îndrăgostiţi — care merg atît de antrenaţi în discuţie, încît nu le mai pasă de ploaie, şi el îi notează cu umor fantezist, personificîndu-le obiectele. Dificultatea e pentru noi, dar într-o ţară unde asemenea lectură datează de peste un mileniu, lucrurile stau altfel. Nu e greu de presupus că şi lectorului japonez îi vor fi mult mai puţin accesibile stihurile eminesciene : *„Nici încline a ei limbă / Recea cumpăn'-a gîndirii / Înspre clipa ce se schimbă / Pentru masca fericirii“* sau această strofă de Arghezi : *„Ştiu că steaua noastră ageră-n Tărie / creşte şi aşteaptă-n scripcă s-o scobor. / Port în mine semnul, ca o chezăşie, / că am leacul mare-al morţii tuturor.“* O altă trăsătură specifică e lipsa aproape totală a abstracţiunilor, poeţii manifestînd o percepţie a concretului şi o preferinţă pentru natură în spiritul unei mitologii cu naivităţi stilizate. În forme noi şi schimbate, atare particu-

Scanned with OKEN Scanner

larităţi se menţin chiar şi la aceia dintre dînşii care par a fi rupt categoric firul tradiţiei.

Shimazaki Toson, părintele poeziei moderne japoneze, cultivă elementele unui romantism aclimatizat, cu vechi castele părăsite, dar şi cu sugestii de stampă japoneză : „*De cîte ori n-am coborît în această vale, / unde îmbătrînesc vise de mărire şi decădere. / Am văzut ape calme, şovăitoare, / care nasc vîrtejuri pe nisip. / O, cîte nu ştie să spună castelul acesta bătrîn? / Şi ce răspunde valul lîngă mal? / Visaţi în tăcere la zilele duse. / Un secol nu-i oare ca ieri?*“, iar Kambare Ariake pătrunde în agitaţia oraşului care se deşteaptă dimineaţa, şi distinge în aglomeraţie prezenţe eterogene : „*Cîte cărucioare de legume! Şi-apoi / cîţi muncitori! Cîţi cerşetori! / Pietoni cu mîinile goale... Cărucioare cu peşte / trase şi-mpinse de oameni. / Apa tulbure-a rîului oglindeşte viaţa de-aici, / această viaţă învălmăşită, de oameni care se zbuciumă să trăiască.*“ Accente sociale apar mai pregnant într-un mic poem de Ishikava Tokuboku, cîntăreţ al celor mulţi şi pierduţi în anonimat : „*După muncă, / iarăşi şi iarăşi muncesc. / Totul mi-aduce numai mizerie. / De ce, dar, / mut îmi contemplu mîinile?*“ În imensul număr de lirici, grupaţi în jurul revistelor cu orientări diverse, reţinem numele poetei Yosano Akiko, al lui Hagiwara Sakutaro, influenţat de Baudelaire, al simbolistului Miki Rofu. În epoca interbelică, ei au fost printre cei mai de seamă, după cum astăzi figurile centrale sînt Fuyuhiko Kitagawa, Nakaro Shigheharu, Kondo Azuma, Tamura Ryuiki etc.

Prin 1956, călătorind în Extremul Orient, l-am întîlnit la Phenian pe Fuyuhiko Kitagawa şi, întîrziind pînă spre ceasurile de la miezul nopţii, am întreţinut neuitate colocvii despre poezia japoneză de azi şi de totdeauna ; poate că şi amintirea profilului său mi-a suscitat rîndurile de faţă. Şef al şcolii neorealiste, el e un duşman declarat al militarismului (în anii războiului a refuzat să publice, în mod demonstrativ), e un cîntăreţ al neliniştii, dublat de un liric suav. Îmi revin în memorie frînturi dintr-un poem antirăzboinic, pe care mi-l declama cu ochii întredeschişi, sclipind ca nişte săbii încrucişate : „*Ei vor să ne întoarcă din nou. / Ei uită că noi sîntem / milioane de*

Scanned with OKEN Scanner

mîini, de picioare, de capete..." Iată şi o schiţă de pastel, intitulată *Zăpada tîrzie : „A venit, într-o ţară unde rar o zăreşti, zăpada. / Dar, îngrămădită, / zăpada acoperă totul. / Şi tot ce ascunde ea e frumos. / Sîntem, oare, gata — mă-ntreb — de urîtul dezgheţ ?*"

De un mare prestigiu se bucură şi Nakaro Shigheharu, poet militant, romancier, traducător şi eseist, care a lansat un manifest liric invitînd la abandonarea vechilor motive : „*Toate lucrurile delicate şi slabe, / toate lucrurile înşelătoare, părelnice, / toate cele ce lîncezesc — uită-le !*" şi chemîndu-şi confraţii să cînte viaţa cotidiană, cu adevărurile ei înălţătoare şi dureroase.

Kondo Azuma stigmatizează „naţiunea civilizată", cum îi spune el, care a efectuat experienţele nucleare de la Bikini — temă frecventă în poezia japoneză —, iar Tamura Ryuiki, din generaţia tînără, e un poet al anexietăţii melancolice, cu ecouri de elegie reflexivă : „*Împărăţia mea e octombrie, / mîinile mele pornesc în căutarea lucrurilor pierdute, / ochii mei urmăresc toate cele ce fug undeva, / delicata ureche ascultă liniştea gravă a morţii*". Peisajul e vast, bogat şi contradictoriu. Ca pretutindenea unde vîrsta poeziei se numără în secole şi milenii.

Scanned with OKEN Scanner

ÎNSEMNĂRI DANEZE

Danemarca are gravat pe blazonul literaturii sale profilul simbolic al lui Hans Christian Andersen, care a exaltat închipuirea ingenuă a tuturor copiilor lumii, împreună cu englezul De Foe, cu francezul Jules Verne şi cu germanii Jacob-Ludwig şi Wilhelm Grimm ; lor li se va alătura într-o zi şi românul Ion Creangă, după ce europenii vor fi descoperit pe de-a întregul tezaurul geniului nostru de la Neamţ. La începutul secolului a prins a crește fantastic umbra altui danez : Sören Kierkegaard, care asemenea suedezului Swedenborg, dar cu un secol şi ceva mai tîrziu, a întemeiat la hotarele filozofiei cu teologia o nouă mistică a neliniştii, devenită în cele din urmă, prin supralicitare, principala sursă a diferitelor variante de existenţialism. Între aceşti doi poli se înscrie o literatură bogată, unde, îndeosebi începînd din veacul trecut, s-au manifestat scriitori despre care merită să se vorbească mai mult decît s-a făcut pînă acum, şi dacă, după apariţia cîtorva recente traduceri, cititorul nostru are la îndemînă un mic îndreptar liric al Peninsulei de la Miazănoapte, proza daneză urmează abia de acum înainte a fi cercetată cu mai multă luare-aminte. În ultimii ani şi-a cîştigat popularitate romancierul Martin Andersen-Nexö, acel Gorki al Nordului. S-au putut întîlni şi traduceri din proza lui Hans Scherfig. Paginile care urmează nu-şi propun decît să schiţeze o imagine de ansamblu a prozei moderne în Danemarca.

Scanned with OKEN Scanner

Prima figură importantă a prozei daneze, în afara lui Kierkegaard, ce pe lîngă filosofia sa are o prețioasă operă de scriitor, este Jens Peter Jacobsen, care a desfășurat și o amplă activitate de naturalist în spirit darwinian. Născut în 1847 în Jutlanda, el studiază la Copenhaga științele naturale, dar manifestă concomitent înclinații pentru literatură, trezind aprecierea călduroasă a lui Georg Brandes, prietenul și exegetul lui Ibsen. Publică versuri și apoi culegerea de proză *Mogens și alte nuvele.* Urmează romanele *Maria Grubbe* și celebrul *Niels Lyhne,* care avea să-l entuziasmeze pe Rilke. Alături de norvegianul Sigbjörn Obstfelder, întemeietorul liricii moderne scandinave și prototip al lui Malte Laurids Brigge, Jacobsen a fost al doilea nordic a cărui fascinație a suferit-o marele poet austriac. În cursul unei călătorii în Italia, Rilke avusese ocazia să citească *Niels Lyhne,* carte ce l-a exaltat și l-a hotărît să plece în căutarea autorului, așa cum luase și drumul Rusiei pentru a-l cunoaște pe Tolstoi. „*Dar* — spune el în una din scrisori — *a doua zi chiar, auzii că el murise, în plină tinerețe, în plină singurătate, într-un mic și trist cătun, ucis de clima necruțătoare a întunecatei lui patrii. Atunci singurătatea mea (acea singurătate de copil deșteptîndu-se într-o imensă cîmpie fără copaci și păsări) se făcu mai profundă și mai disperată.*" Într-adevăr, ca și Obstfelder, mort la 33 de ani, Jacobsen e victima unei ftizii, care-l doboară în primăvara lui 1885, cînd împlinise 38 de ani. Destinul lui, boala, singurătatea își află expresie în romane, și îndeosebi în *Niels Lyhne,* carte impregnată de pesimism și hrănită la sursele generoasei și tandrei melancolii ce-l însoțise pretutindenea, în peregrinările lui, pe Rainer Maria Rilke. Ca și în poemele lui, apărute postum, pentru care compozitorul austriac Arnold Schönberg, teoretician al atonalismului, a compus melodii, Jacobsen e un romantic cu elemente naturaliste și cu un anume frison modern, pe care contemporanii săi, inclusiv Brandes, nu-l puteau sesiza.

Părintele romanului danez contemporan este Henrik Pontoppidan, laureat al Premiului Nobel, autor fecund și personalitate cu o vastă sferă de influență în gîndirea artistică a țării sale. Pentru a înțelege spiritul și orien-

Scanned with OKEN Scanner

tarea generală a activității lui, vom evoca, în treacăt, figura unui precursor la a cărui școală s-a format : N.F.S. Grundtvig. Acest Herder danez, autor al primei *Mitologii nordice*, animat de înalte idealuri patriotice, a militat la modul romantic pentru întoarcerea la glorioasele tradiții eroice scandinave, a întemeiat un fel de academii populare, care au jucat în viața culturală a țării rolul ce l-a avut în Spania învățămîntul liber al lui Giner de Los Ríos (dascălul lui Machado). De la Grundtvig a preluat Pontoppidan cultul universului rustic, al naturii regeneratoare, al țăranului. Romanele *Pămîntul făgăduinței* și *Împărăția morților*, care exprimă aproape nemijlocit toate credințele și concepțiile sale, uneori căpătînd o puternică rezonanță polemică, la modul naturalist, și oglindesc detailat viața socială a vremii, au incontestabile merite, — în ciuda tendinței de a identifica în avîntul industrial și economic cauzele viciilor societății, sau de a sugera soluții naiv-hirsute. Esențiale rămîn patosul și profundul umanism, pe care le va prelua de la el Martin Andersen-Nexö, scriitorul socialist, prieten al lumii umile și al tuturor victimelor nedreptății și abuzului. Cărțile sale de căpătîi, *Pelle Cuceritorul*, *Ditte, fiica omului* și *Martin cel Roșu* ne arată în Nexö un romancier realist, cîntăreț robust al noilor orizonturi sociale. Martin Andersen-Nexö rîde cu optimismul și cu încrederea sa în oamenii de azi și de mîine. Urmașii săi, care-l continuă în romanul cu substrat social, au o paletă mai întunecată : Hans Kirk cu *Pescarii* și mai ales Erling Kristensen, autor al unor romane din lumea rurală. O imagine cvasienciclopedică a vieții contemporane din Danemarca ne oferă vasta serie de romane ale lui Knuth Becker, care asociază perspectiva amplă cu detalierile bruegheliene. Atmosfera capitalei și-a găsit interpreții în persoana unor Mogens Klitgaard, care utilizează în roman o tehnică cinematografică și uneori publicistică, și Leck Fischer, amintind oarecum, prin viziunea istorică, pe Thomas Mann din *Buddenbrook*.

O situație aparte și într-un anume sens opusă orientării celor citați anterior ocupă literatura unor Johannes V. Jensen și Tom Kristensen, scriitori cu mare prestigiu

— primul a obținut în 1944 Premiul Nobel — care au exercitat o puternică influență în rîndurile tinerilor.

Născut, ca și Jacobsen, în Jutlanda, la 20 ianuarie 1873, Johannes Jensen urmează, conform unei dorințe a familiei, studii de medicină, abandonîndu-le însă și optînd pentru cariera publicistică, dar continuînd să aibe preocupări de biologie. E corespondent danez al unor mari cotidiene străine și activează intens în presă, făcînd și lungi călătorii în Extremul Orient, în India și Statele Unite, de unde își trag izvoarele cîteva cărți de eseuri și nuvele. Scrie enorm, ca Sadoveanu, și se impune bucurîndu-se de mare prestigiu în întreaga lume scandinavă. E Doctor Honoris Causa al bătrînei Universități suedeze din Lund și mentor al generațiilor tinere. Printr-o culegere de poeme apărută la începutul secolului nostru, aduce în lirică o atmosferă de noutate. Moare în toamna lui 1950. Poet, nuvelist și romancier, eseist și critic deopotrivă strălucit, Jensen pare a prelua și el de la Pontoppidan cultul eroismului istoric, dar în curînd gîndirea sa îl duce spre un fel de mistică scandinavă a contemporaneității și entuziasmul pentru ritmul accelerat al civilizației îi inspiră profeția unei *renașteri gotice*, pe care o concepe prin opoziție cu *cinquecento*-ul latin. Ideea o are în timpul călătoriei sale în Statele Unite, țară în care Jensen vede încarnarea spiritului gotic chemat să inaugureze în istoria lumii o nouă eră a tehnocrației. Un vitalism exaltat îl cuprinde, vizibil atît în proza cît și în eseurile și versurile lui, în care se simte influența lui Whitman și a poeților moderni de la Chicago. Ceea ce reținem la Jensen este, prin contrast cu optica lui Pontoppidan, credința nețărmurită în progresul civilizației industriale ca forță eliberatoare a omului și admirația față de mașini, față de agitația citadină și anvergura marilor metropole. Aceste dispoziții whitmaniene îl învecinează cu americanul Carl Sandburg, de care îl desparte însă rafinamentul specific european, după cum tonul aluziv și ironia subțire, nu fără transparențe romantice, ale povestirilor sale — adevărate capodopere ale genului — vădesc urmele unei descendențe din Hans Christian Andersen, omagiat, de altfel, de Sandburg într-un cunoscut poem. Tot în același spirit de exaltare a tehnicii

Scanned with OKEN Scanner

moderne a debutat şi Tom Kristensen, care proslăvea elanurile revoluţionare anarhice ale intelectualităţii burgheze din epoca de după primul război mondial, dar în romanul său *Ravagii* îşi mărturiseşte tulburătoarea nelinişte pentru destinele omului de astăzi şi deplînge lipsa unui ideal care să echilibreze conştiinţa răvăşită a generaţiei sale. Numele lui Kristensen a fost adesea alăturat norvegianului Sigurd Hoel (marcat de influenţa lui Kafka), scriitor copleşit de scepticism, autor, de asemenea, al unor satire de negru sarcasm, şi într-adevăr la antipodul, bunăoară, al lui Knut Hamsun, apologet al solitudinii naturiste (Pan, Victoria).

Esenţial este că proza modernă daneză, oricare ar fi sfera ei de aplicaţie artistică şi domeniul de unde îşi trage materialul epic, rămîne legată, în majoritatea ei, de problema vremii, se străduieşte să cuprindă cele mai variate aspecte ale vieţii şi să formuleze răspunsuri la întrebările omului contemporan. E acelaşi adevăr pe care — în forme, desigur, schimbate — îl vom întîlni pretutindenea. Se poate vorbi despre o tradiţie naţională evidentă, care imprimă operelor o pecete proprie. Evidentă, probabil, mai cu seamă pentru nordicii cunoscători ai specificului fiecărei culturi, a popoarelor înrudite prin originea şi istoria lor. Cititorul de aiurea are deseori sentimentul că anumite motive caracteristice se vehiculează deopotrivă în Danemarca, în Suedia sau Norvegia, şi poate e dispus să exagereze influenţele, văzîndu-le uneori chiar acolo unde nu sînt decît simple şi firești forme de înrudire spirituală.

Scanned with OKEN Scanner

Romanele s-au bucurat întotdeauna de o mai generoasă prerogativă de circulaţie pe deasupra fruntariilor statornice prin filologie naturală. Înainte de toate pentru că, în majoritatea cazurilor, transcrierea lor e un act de poligrafie conştiincioasă, în vreme ce poezia reclamă interpreţi recrutaţi pe baza identităţii grupelor sangvine. Aproape că nu mai ştii azi cine l-a tradus pe Dostoievski în franţuzeşte sau pe Dickens în limba germană. Şi totuşi, cînd vrei să tălmăceşti printr-un nume un întreg univers, mai întotdeauna vei spune Eminescu în loc de România, Puşkin în loc de Rusia, şi în loc de Ungaria, America, Italia sau Polonia vei scrie Petőfi, Whitman, Dante, Mickiewicz. Ce vei scrie în loc de Finlanda ? L-ai citit pe Frans Emil Sillanpää, care, încununat cu Premiul Nobel în 1939, a omologat existenţa unui nou capitol al literaturii europene, dar condeiul, dedat cu deprinderea altor simboluri, va caligrafia : *Kalevala*. Este aici o discriminare ierarhică a genurilor literare ? Nu, desigur. E doar o deosebire de funcţii specifice.

Tipărită într-un remarcabil tiraj, epopeea finlandeză e bine cunoscută la noi ca şi, de altfel, în multe dintre literaturile lumii, care s-au străduit să aclimatizeze, la diferite latitudini, această *Odisee* arctică. Sînt însă convins că oricare dintre cititorii ei români va accepta cu interes invitaţia la un scurt colocviu despre descendenţa

inefabilă a *Kalevalei* — adică despre poezia finlandeză modernă.

Ca şi a noastră — vom înţelege-o deci cu atît mai bine — şi poezia cultă a Finlandei, datorită condiţiilor istorice, e de dată relativ recentă, mai exact din primele decenii ale veacului trecut. Două influenţe au fost chemate să-i catalizeze alcătuirea. Pe de o parte, vastul şi substanţialul folclor, vestitele *rune* finlandeze, prin orchestarea cărora Elias Lönnrot a realizat *Kalevala,* ele fiind însă mult mai numeroase şi mai variate decît le-a putut cuprinde cartea lui. Pe de o alta, opera unor eminenţi poeţi de limbă suedeză, care trăiau în Finlanda, şi înainte de toate a lui Johan Ludwig Runeberg (1804—1877). Printre cei dintîi autori de versuri pot fi citaţi Axel Gabriel Sjöström, romantic cam desuet, în genul lui Sihleanu, Jaakko Jutein, ei scriind în ambele limbi, şi A. Oksanen, academizant, erudit, care poate fi considerat ca întemeietor al versificaţiei culte finlandeze, datorită preocupărilor sale pentru prozodie şi metrică ; altfel de o rigiditate sensibilă şi prea puţin permeabil la orice adiere inovatoare. În 1878, în cartea pe care o publica pesimistul şi violentul patriot Kaarlo Kramsu, pot fi sesizate primele elemente occidentale, dar anul acesta are mai ales altă semnificaţie : în vara lui s-a născut Eino Leino, cel mai mare poet modern al Finlandei. O dată cu el începe o epocă nouă.

Beneficiind de prestigiul fratelui său mai mare, Kazimir, poet el însuşi, critic şi eseist, care frecventase la Paris cercurile parnasienilor, Eino Leino pătrunde aproape din anii adolescenţei în lumea scriitoricească şi se impune vertiginos. Spirit generos şi euforic, înclinat spre o extremă risipă de fantezie melancolică, el începe o viaţă de boem rătăcitor, de la care nu reuşeşte să-l abată căsătoria cu Orerva, o poetă din mediile burgheziei aşezate ; după doi ani divorţează subit şi revine la vechile rosturi ale pribegiei sale, manifestînd tot mai evident ceea ce graiul nostru numeşte — mai frumos ca oricare altul — darul beţiei. Între 1916—1919 trăieşte un episod de înălţătoare dragoste pentru Aino Kallas, pe care o exaltă în *Cîntecele ducelui Ioan şi ale Caterinei Iagello,* apoi iarăşi patima alcoolului îl stăpîneşte tot mai tiranic pînă

cînd moare în 1926, abia împlinind 48 de ani. Uimitor e faptul că, în ciuda unei existenţe zbuciumate, Eino Leino a lăsat o uriaşă moştenire literară, cuprinsă în peste şaizeci de volume. Poezii, romane, piese de teatru, poeme istorice, eseuri. A tradus din Runeberg, Goethe, Corneille, Racine, precum şi întreaga *Divina Commedia* a lui Dante. Remarcabile sînt mai cu seamă unele poeme ale sale, între care *Noaptea de iarnă* şi *Gerul*, tulburătoare cîntări de miază-noapte, dintr-o priveliştе de incantaţie elementară şi hieratică. S-ar mai putea reţine numele unui Larin Kyösti şi al învăţatului Otto Manninen, poet al formelor cizelate şi emerit traducător. Această poezie, în contextul căreia domină personalitatea lui Eino Leino, rămîne totuşi de interes mai cu seamă naţional, fiind o etapă superioară faţă de primele întemeieri, dar fără a izbuti să ajungă la o expresie universală, aşa cum apreciază şi un exeget autohton autorizat: Annilli Tahka Gröndahl, considerînd că adevărata afirmare europeană a liricii finlandeze are loc în anii de după întîiul război mondial. Acum apare o pleiadă bogată de poeţi, care, situîndu-se pe terenul solid al cuceririlor anterioare, dar căutînd în acelaşi timp să-şi asimileze principalele fenomene ale spiritualităţii contemporane, fără a se lăsa ispitiţi de extravaganţă şi pseudoinovaţie, realizează o sinteză majoră.

Într-un limbaj caracteristic în genere scrisului contemporan, poezia Finlandei de astăzi ne trasează coordonatele sufleteşti ale unui popor ce ne solicită simpatia prin virtuţile ce-l definesc; printr-un înalt simţ al demnităţii umane, prin sensibilitatea lui plină de puritate şi de o anume ingenuitate primară, prin efortul pe care l-a depus pentru a transforma o geografie somptuoasă, dar de atîtea ori ingrată, într-un impresionant sălaş de civilizaţie. Ca pretutindenea în ţările nordice, natura e factorul dominant al acestei poezii şi faptul e desigur explicabil dacă ne gîndim la grandoarea şi dimensiunile ei. Malaparte, spunînd că distinge în natura suedeză ceva aproape ireal şi că o vede *„plină de acel lirism straniu pe care-l găseşti în ochiul calului“*, formula o metaforă, deopotrivă plină de sugestie şi pentru universul naturii finlandeze. Acolo o poezie a omului devine implicit con-

Scanned with OKEN Scanner

vertirea lirică a unui crîmpei de istorie naturală. Existența se integrează în legenda marilor spații, pe care le colindă oamenii obligați adesea să-și suplinească printr-un dialog cu pădurile, cu viețuitoarele, cu lacurile melodioase între zăpezi, inexorabila lor sete de comunicare. De aceea natura în poezia finlandeză are o viață aproape omenească și nu are nimic din elementele unui decor menit să sublinieze trăirile, visările și mutațiile sufletești ale omului, ori să constituie fundalul experiențelor lui. Iată o imagine din poezia *Seară în sat* a poetei Helvi Hämäläinen (n. 1907) :

Păsările poartă sufletul arborilor
ca pe o frunză căzută,
soția mesteacănului visează
ultimul vis,
rîndunica-i aduce coasa morții
ca pe-un fir de iarbă
pentru cuibul său.

și o generoasă chemare a lui Olavi Siippainen (născut în 1915), fost muncitor și gazetar :

Rîdeți, tovarăși, să rîdem
cu toții.
Să lăsăm ca fenolul rîsului să
spele rănile noastre din suflet.
Să rîdem cu toții — prieteni,
cîmpii și păduri.
Solstițiul de iarnă s-a dus —
zilele cresc,
în sud se lărgește întîia
dungă-a luminii.
. . . . . .
Rîdeți, adînci și severe păduri
din Finlanda :
streinul nu vă va mai mutila.

Energia și vitalitatea sînt alte dimensiuni ale acestei poezii, dar nu le vom întîlni în forme explozive ca, bunăoară, la suedezul Lundkvist, influențat de suprarealiști și de Sandburg, ci exprimate reținut și învăluite într-o au-

reolă ceţoasă, care estompează duritatea conturelor. Dragostea de viaţă, aspiraţia spre lumină se întîlnesc cu neliniştea şi dezolarea ce sigilează versurile unuia dintre cei mai iluştri contemporani, Uuno Kailas. Între 1901 şi 1933, viaţa lui a înscris o traiectorie scurtă şi dureroasă, dînd frumuseţii poemelor o culoare întunecată şi o rezonanţă tragică : „*Casa mi-e rece, / ferestrele ei dau spre noapte. / Focul de gheaţă al deznădejdii / arde-n cămin. / Nici o uşă nu se deschide / pentru prieten sau oaspete. / N-am decît două uşi, / două : spre somn şi spre moarte.*“ Cînd atinge o asemenea acuitate lirică, demnă de pana unui Georg Trakl, cînd prin graţia străvezie, ca în aceste versuri ale poetei Kirsi Kunnas : „*Stînca aşteaptă, / pădurea aşteaptă, / ceaţa cade cu pletele-n aer / şi cu braţele-ntinse, / insulele plutesc asemenea păsărilor*“, amintindu-ne de marile poete contemporane ale Americii Latine, se înalţă spre zonele simţirilor delicate sau închină vieţii simple un imn sugestiv ca un desen dintr-o singură linie, aşa cum îl vedem pe Kaarlo Sarkia : „*Nu te teme de viaţă, / nu-i nega frumuseţea, / las-o să vină la tine, / iar dacă n-ai un cămin — / mergi s-o întîmpini pe drumuri*“ — poezia contemporană a Finlandei se poate mîndri cu împliniri de durată. Se poate mîndri iarăşi cu poetele ei Katri Vala şi Elvi Sinervo, pe care publicul nostru le-a cunoscut din vasta antologie de lirică feminină a Veronicăi Porumbacu, şi cu poeţi ca Aaro Helaakoski — ce frumos e poemul său *Am văzut !* — sau mai tînărul Lassi Nummi. Şi cu mulţi alţii. Pe măsură ce îi vei cunoaşte, cititorule, îi vei iubit tot mai mult. Şi tot mai mult vei iubi şi ţara de la miază-noapte, care le-a legănat cîntecele, purtîndu-le prin văzduhul ei cu nopţi albe şi aurore boreale.

Scanned with OKEN Scanner

Cultura noastră contemporană, după cîteva decenii de vogă a manifestelor şi a curentelor care, începînd cu futurismul lui Marinetti, au oferit un spectacol de revoluţie aproape întotdeauna excelent regizat, chiar atunci cînd distribuia actori mediocri, a atins o etapă nouă, dominată de euforie terminologică. De la mitologie la ideologie şi apoi la terminologie, iată itinerariul ce se pare că am fost sortiţi să-l urmăm. Crispaţi în efortul sisific de a ne defini, de a ne delimita existenţa în raport cu perioadele revolute, obosiţi de a mai sfida prin acte de anarhism infantil o tradiţie pe care nu ne mai simţim capabili s-o dezvoltăm, ne mulţumim să reformulăm adesea principiile moştenite, căutînd în jocul fanteziei terminologice o compensare secretă. Gîndirea noastră estetică se autocircumscrie tot mai tiranic la sfera limbajului, încercînd zadarnic să prezinte axiomele fenomenului artistic drept revelaţii supreme ale epocii noastre.

Eseul abundă şi volumele proliferează monstruos sub semnul unei logomachii deconcertante. În acest context *Opera aperta* a lui Umberto Eco e poate un prilej — mai fecund decît multe altele — de reflecţii şi asociaţii, profitabile chiar atunci cînd nu sînt decît subtile şi gratuite exerciţii de digitaţie intelectuală. Pentru mine, ca exponent al unei literaturi tinere şi al unor realităţi unde materialitatea imediată a faptului istoric se traduce azi cu sporită pregnanţă şi situează artistul într-o reţea de in-

terferențe fatale, cartea aceasta are desigur o altă rezonanță decît poate avea în Occident. Problematica ei e mai puțin actuală aici, unde cimitirul formelor moarte e infinit mai restrîns iar oamenii caută în artă, pe lîngă plăcerea estetică, un răspuns la multe din întrebările pe care specificul existenței lor nu încetează să le formuleze tiranic. N-aș vrea să se-nțeleagă greșit sensul acestei delimitări, căci nu poate fi vorba de o absență de la preocupările convulsive ale artei contemporane : Brâncuși, Tzara, Ionescu reprezintă o contribuție apreciabilă, la care trebuie să adaug numele altui român, Urmuz, care scria literatură suprarealistă înaintea lui André Breton, fapt din păcate încă ignorat de arhivarii avangardei europene.

Care e interesul, real totuși, al cărții lui Umberto Eco ? În primul rînd, acela de a formula foarte nuanțat și cu o mobilitate intelectuală remarcabilă o lege a esteticii privind așa-numitul caracter *deschis* al oricărei opere de artă. E desigur și aceasta o *reformulare,* dar cu vădite avantaje de profunzime și de preciziune, care o justifică din plin și o scot din contextul acelei *chasse aux synonymes* atît de caracteristică anilor noștri. Esteticianul italian situează recepționarea operei sub semnul unor determinări ale *situației existențiale* a beneficiarului și vede în actul recepționării adevărata efectuare a infinitelor ei posibilități de organizare care o fac inepuizabilă. Expunerea poartă semnele rigorii și ale puterii de a sintetiza. Cred că noțiunea ca atare va face carieră în limbajul criticilor și eseiștilor noștri. Nu însă și încercarea de a stabili diversele grade ale *deschiderii,* pentru a soluționa problema ce constituie o adevărată obsesie a teoreticienilor de astăzi : definirea profilului avangardei contemporane prin precizarea unor deosebiri fundamentale față de ceea ce, cu un termen tot mai elastic, se numește *tradiție clasică.* Aici disocierile și argumentele sale rămîn discutabile.

Această deschidere (preiau terminologia lui, ce mi se pare perfect plauzibilă) are, cum o arată Eco, nenumărate modalități de la codurile metaforice ale vechilor *scalzi* pînă la *dezbaterea publică* a teatrului brechtian, și autorul ne înfățișează cu multă subtilitate gama lor ne-

sfîrșită. Ele rămîn însă *modalități* și nu *grade*, așa cum ulterior se străduiește să ne-o demonstreze. Iar evoluția de la tradiție la avangardă nu se poate sincroniza întotdeauna cu o deschidere progresivă. Dacă-l vom opune în acest sens pe Petrarca lui Eluard, fenomenul ne va părea real, dar un asemenea exemplu nu epuizează problema evoluției deschiderii în artă, așa cum vrea să ne convingă Umberto Eco. E suficient să schimbăm unul din cei doi termeni ai comparației — păstrîndu-ne cu strictețe în spiritul autorului — pentru ca deosebirea pe care ne-o propune să se atenueze pînă la dispariție. Dacă, de pildă, îi opunem aceleiași poezii de Eluard *(Le front aux vitres...)* nu un sonet de Petrarca, ci unul de Góngora, sau dacă-l vom compara pe W. H. Auden cu John Donne, ne va fi greu să stabilim o gradație a deschiderii și vom ajunge la concluzia că cei doi clasici propun cel puțin în egală măsură un *nou sistem lingvistic*, care-și are în sine noile legi, și că în opera lor dialectica formei și a *posibilităților* se realizează prin aceeași pendulare continuă între *refuzul sistemului lingvistic tradițional* și *acceptarea lui.*

Reluînd problema pe un alt plan, reținem o altă definiție a avangardei — respectiv a *operei în mișcare*, cum o numește Eco — și anume că ea implică *o invitație de a face opera împreună cu autorul.* Se citează o compoziție muzicală de Henri Pousseur alcătuită din secțiuni pe care interpretul și chiar auditorul sînt liberi să le asambleze, în limitele cîtorva recomandări ale autorului, după propria lor fantezie muzicală, realizînd astfel un număr de combinații, căci, așa cum se exprimă compozitorul, lucrarea lui e mai curînd un *cîmp de posibilități* decît o bucată. În principiu orice operă de artă validă ne adresează o asemenea invitație de a colabora cu autorul, căci receptarea nu e un act pasiv, așa cum o poate sugera termenul consacrat, dar impropriu, de *contemplare estetică.* Deci nu cred că se poate vorbi despre un nou tip de raporturi între artist și public sau despre o *nouă mecanică a percepției estetice.* Fiecare epocă, fiecare generație și chiar fiecare individ își au întotdeauna o efigie proprie a lui Villon, a lui Dante, a lui Bach sau a lui Mozart. Mă exprim desigur metaforic. Vorbind însă despre com-

poziţia citată a lui Pousseur, nu văd în ea decît încercarea de a demetaforiza metafora raporturilor dintre artist şi public, traducînd într-o realitate concretă invitaţia de a colabora cu autorul, ceea ce reprezintă o experienţă interesantă ca joc, dar neconcludentă şi inaptă să ilustreze, prin generalizare, o nouă artă poetică. În primul rînd concretizarea acestei modalităţi de a colabora cu autorul devine implicit o limitare a iniţiativei sale la un număr de soluţii date, fiecare reprezentînd o *variantă* a operei, lucru de multă vreme practicat în poezie sau în pictură şi deci întru nimic nou. Totul se reduce în ultimă instanţă la o invitaţie adresată de artist publicului, de a-i vizita atelierul la modul imaginar. Pe plan social, faptul poate inaugura într-adevăr un nou sistem de relaţii, dar sub raport estetic el rămîne fără consecinţe, căci aşa-numita colaborare nu e decît opţiunea pentru o variantă sau alta. În fond, toate aceste variante sînt preexistente actului meu de opţiune : ele nu se desăvîrşesc prin acceptarea mea, nu se organizează decît pur mecanic prin ceea ce Umberto Eco numeşte *la fruizione estetica*, fiecare dintre ele prezentîndu-mi-se ca posibilitate bine definită de către însuşi compozitorul care a prevăzut-o în momentul cînd mi-a oferit opera lui.

Există capitole ale artei unde variantele se pot definitiva — şi astfel pot fi oferite publicului la alegere, lucru obişnuit de totdeauna cel puţin în poezie sau în pictură. Bătălia de la San Romano a lui Paolo Uccello o poţi vedea la Florenţa, la Paris sau la Londra, de fiecare dată altfel, deşi compoziţia în sine e aceeaşi. Sînt şi alte capitole, cum e de pildă arhitectura, unde specificul de materializare nu permite acest lucru. Un palat nu poate fi compus din piese mobile ce s-ar preta la diverse tipuri de asamblare, de organizare, şi aici nu văd cum ar putea funcţiona acel *invito a fare l'opera con l'autore*, în care Umberto Eco vroia să identifice o trăsătură definitorie a avangardei sau a *operei în mişcare*.

De altfel însăşi teza despre *gradele deschiderii* e foarte greu demonstrabilă. Este evident că acest fenomen ni se prezintă într-un fel la Góngora şi cu totul altfel la Racine, dar deosebirile nu ţin de gradaţie : fiecare epocă, fiecare autor şi chiar fiecare operă reprezintă un tip anu-

mit de deschidere, o modalitate specifică de a se lăsa interpretată de noi. Aceste modalităţi se diferenţiază însă orizontal şi nu se situează într-o scară ierarhică, atît timp cît nu intervine o scară de valori estetice : pot stabili grade ale deschiderii între o poezie de Mallarmé şi una de Sully-Prudhomme, dar aici gradaţia nu e decît corolarul diferenţei de *valoare* şi nu poate fi aproximată decît în cadrul judecăţii de valoare. De la acelaşi Mallarmé la Hugo, deosebirea nu mai e de grad, ci de specificitate. După cum deschiderea operelor contemporane e de un alt tip fără a fi de un alt grad.

Dacă deci, sub raportul acestui fenomen universal al deschiderii operei de artă, cartea lui Umberto Eco ne satisface pe deplin, îndată ce autorul încearcă să-şi valorifice concluziile dirijîndu-le spre o definiţie a avangardei actuale şi a artelor ei poetice, demonstraţia lui îşi pierde eficienţa şi se rătăceşte printre ipoteze irelevante. Şi nu din vina lui, ci, cred eu, pentru simplul motiv că, în ciuda syncretismului ei tot mai evident, avangarda nu se pretează la o definire pe plan estetic aşa cum putem defini barocul sau clasicismul. Avangarda nu e o artă poetică, ci o stare de spirit. Dominată de angoasa confuză a unei răspîntii de istorie, şi deci şi de istorie a culturii, cu toate infinitele consecinţe care decurg, avangarda actuală îşi caută în *artă* un profil, pentru că nu vrea să şi-l recunoască în *istoria artei.* Obsesia inovaţiei radicale, a inaugurării unei noi arte, a restructurării principiilor artistice fundamentale, obsesia ineditului, a originalităţii absolute etc., toate acestea reprezintă un fenomen extraestetic : ele sînt *obsesii psihologice,* şi nu estetice. Pe plan estetic, ceea ce devine tot mai flagrant e o suită de fenomene de inversiune foarte caracteristice artei de avangardă :

1. Proliferarea eseurilor şi a studiilor teoretice care tind să devină genul de predilecţie şi să absoarbă producţia artistică propriu-zisă. E suficient să deschidem o revistă literară ca să vedem că locul ocupat de beletristică s-a restrîns pînă la dispariţie, paginile ei fiind tot mai mult invadate de studii, articole, eseuri, deşi există un număr mereu mai mare de publicaţii periodice

consacrate în întregime și în mod programatic preocupărilor teoretice.

2. Discrepanța tot mai acuzată între savanterie și anvergura expunerilor teoretice, pe de o parte, iar, pe de alta, precaritatea fenomenului artistic propriu-zis asupra căruia se aplică, fiind menite să-l justifice și să-l generalizeze. Faptul e cu deosebire strident în pictură și în poezie, unde-l întîlnim uneori împins pînă la caricatură : o pînză pe care sînt cîteva linii nearticulate dă naștere unei interpretări de o complexitate terminologică și de un efort ideativ comic, după cum un eseu critic extrem de savant, cu incursiuni în estetică, în filozofia culturii, în literatura comparată, cu citate bogate și uneori chiar cu o construcție speculativă apreciabilă, ne vorbește despre o poezie care arată în acest fel :

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
abcdefghijklmnopqrstuvwxy
abcdefghijklmnopqrstuvw
abcdefghijklmnopqrstuv
abcdefghijklmnopqrstu
abcdefghijklmnopqrst
abcdefghijklmnopqrs
abcdefghijklmnopqr
abcdefghijklmnopq
abcdefghijklmnop
abcdefghijklmno
abcdefghijklmn
abcdefghijklm
abcdefghijkl
abcdefghijk
abcdefghij
abcdefghi
abcdefgh
abcdefg
abcdef
abcde
abcd
abc
ab
a

3. Artistul nu mai creează pentru nevoia lui de forme comunicante, de structuri expresive, ci pentru a face posibilă speculaţia esteticianului care este adesea el însuşi. El nu mai *creează*, ci *ilustrează* şi *exemplifică*. El nu mai creează *artă*, ci *teorii despre artă* exemplificate şi ilustrate.

4. Critica devine literatură, ficţiune arbitrară, fabulaţie. Criticul face abstracţie de operă, se poate lipsi de ea, devine autarhic : el *creează* opera tot astfel cum artistul creează *teoria operei*. Umberto Eco citează el însuşi un fragment din *L'Ouvre-Boîte* a lui Jacques Audiberti unde se vorbeşte despre pictura lui Bryen în acest fel : *„Elle plonge sur la végétation poisonneuse du fond ou, au contraire, hors des abîmes de la carie dentaire des moucherons, elle monte vers le clin de notre oeil et la poignée de nos mains"*, şi recunoaşte că *„...metà delle reazioni annotate non hanno nulla a che fare con un effetto estetico, e sono pure divagazioni personali suggerite dai segni..."*, ceea ce e evident oricui.

5. Teoria şi estetica îşi constituie tot mai mult *o frumuseţe în sine*, o frumuseţe literară nefirească, întemeiată pe o convenţie. Însăşi cartea lui Umberto Eco se citeşte cu reala plăcere pe care ţi-o oferă un roman unde autorul îşi fabulează un episod de autobiografie intelectuală, construind o intrigă a conceptelor. Ideile sale devin adevărate *personaje*, pe care nu le mai urmăreşti în *logica desfăşurării* lor, ci în *coherenţa artistică a aventurii în care s-au angajat*. Acest gen de «romane» se citesc totuşi cu mai multă plăcere decît *Dans le Labyrinthe* al lui Alain Robbe-Grillet, şi faptul e şi el foarte caracteristic pentru situaţia literaturii actuale.

Iată cîteva răspunsuri pe care mi le-a solicitat cartea lui Umberto Eco. *Opera aperta* trezeşte, şi e firesc să trezească, discuţii animate. Punctul meu de vedere e poate acela al unui barbar care se plimbă prin Alexandria helenistică, asemenea unui personaj al lui Kavafis, ezitînd între admiraţia templelor superbe ce-i ies în cale şi tentaţia irezistibilă de a le ocupa ca să-şi poată învesti un rest de fervoare şi de ingenuitate neconsumată.

Scanned with OKEN Scanner

GLOSE RĂZLEȚE

A devenit o modă sau poate un tic al presei noastre literare să vorbească mereu despre valoarea universală a scrisului nostru și să semnaleze așa-numitele *prezențe românești peste hotare* — reale sau iluzorii. Poate că e util, fie și pe planul unei psihologii a încrederii. În fond, caracterul de universalitate al valorilor autentice reprezintă o axiomă, iar falsele valori nu-și pot dobîndi un asemenea caracter prin traducere, campanii de presă, radio etc. Eminescu e un poet universal fără a fi tradus, decît cu totul vag, în marile literaturi ale lumii, în timp ce Françoise Sagan, tălmăcită în toate limbile pămîntului, nu devine prin acest fapt — care în cazul ei nu e decît poligrafie pură — o valoare universală. Mai puțin se vorbește despre formele pe cari le ia circulația literaturii străine la noi, despre asimilarea marilor scriitori de aiurea. Căci și în acest domeniu, a traduce — și se traduce enorm la noi — nu înseamnă implicit a asigura valorilor scrisului universal o circulație profitabilă, și cu atît mai puțin a le asimila. În privința literaturii străine, între cele două războaie se pot observa două atitudini într-o opoziție polară : descendența crispată a sămănătoriștilor acuza tineretul că se inițiază în Baudelaire, Verlaine, Verhaeren — cum se arăta într-o notă din *Ramuri* —, iar avangarda modernistă, constituindu-se în filială ortodoxă a tuturor aventurilor pariziene, traducea prin reviste obscure pînă și indicativul prezent al verbu-

lui *être*, pe care G. Ribemont-Dassaignes îl transformase în fabulă. Distincţia e referitoare, desigur, la literatura universală *modernă*, căci în privinţa clasicilor nu existau controverse ; mai mult, cei care refuzau cu încăpăţînare orice noutate venită din afară, chemau la ordine invocînd numele lui Goethe, Dante, Shakespeare, în spiritul sofismului consacrat al retrograzilor de pretutindeni, incapabili să înţeleagă că între Petrarca şi Saba sau Ungaretti există o formă de continuitate, şi nu o prăpastie.

Trebuie spus, de asemenea, că delimitarea celor două atitudini nu era de o rigoare matematică. La un moment dat, bunăoară, N. Iorga revendica (pe bună dreptate, de altfel) întîietatea în a fi gustat poeţi ca Whitman sau Baudelaire, ceea ce însemna mult dacă ne gîndim că pe la 1890, cînd îi citea el, Whitman era aproape necunoscut în propria lui patrie, iar dintre autorităţile criticii franceze, Faguet îl ignora şi Brunetière îl nega vehement pe autorul *Florilor răului*, considerîndu-l *„aliment pentru elevele isterice"*. Existau, apoi, inevitabile forme de eclectism şi poziţii singulare, între care lucea ochiul de iezer vulcanic al lui G. Călinescu şi se detaşa remarcabila erudiţie în materie de lirică universală a poetului Ion Pillat.

Cît priveşte însă pe cei ce refuzau în principiu noua literatură a lumii, sau o îmbrăţişau cu voluptuos servilism şi lipsă de discernămînt, ei acţionau în virtutea aceleiaşi necunoaşteri. Cercetînd cele mai cosmopolite reviste ale vremii, vom vedea lesne că pentru colaboratorii lor întregul scris contemporan se reducea de fapt la o anume literatură franceză din perioada respectivă, domeniu pe care, e adevărat, îl stăpîneau pînă la pedanteria infimului detaliu. Adeseori numele se vehiculau şi printr-o fascinaţie sonoră. Am auzit, de pildă, în anii noştri, un grup de tineri care pronunţau cu religiozitate numele lui Longfellow, ca pe o formulă magică a poeziei moderne, a iniţierii supreme, şi au rămas consternaţi cînd au aflat că respectivul bard a fost un fel de Alecsandri (cu un plus de muzicalitate) al Americii.

Lipsa unor traduceri serioase era numai un aspect, pentru că se resimţea şi o acută lipsă de carte străină, extrafranceză. Datorită acestui concurs de factori, dis-

prețul fundamental al burgheziei pentru valorile spiritualității române se traducea, în cîmpul de receptivitate la fenomenul universal, printr-un complex pe care reacția prebară a naționaliștilor nu făcea decît să-l exacerbeze. Dacă ai fi cutezat să afirmi că Arghezi e un poet mai mare decît Valéry ar fi părut o enormitate, iar într-un studiu despre lirica nouă ilustrațiile se făceau apelîndu-se exclusiv la Mallarmé, Valéry, suprarealiști etc. Este ușor de văzut că în ultimii ani s-au extins metodele de raportare a românilor la scriitorii de seamă ai altor popoare, de studiere a autorilor noștri în contextul literaturii universale, și faptul arată desigur o anumită modificare de optică.

Procesul a început cu o treptată familiarizare, prin numeroasele traduceri tipărite în ultimii ani. Ampla activitate de traducere paralelă, a clasicilor și a contemporanilor, ne-a dat posibilitatea să privim mai îndeaproape literatura lumii, să medităm asupra ei, să căutăm confluențele — și nu numai *influențele*, care erau obsesia multor cercetători din trecut — scriitorilor noștri cu cei de aiurea, să stabilim anumite corespondențe. Interesul pentru literatura străină a luat proporții impresionante. Un volum de poezii de Lorca, Esenin, Apollinaire etc. nu se mai adresează specialiștilor, ci se epuizează imediat, cu toate cele zece mii de exemplare, absorbit de marele public, iar o revistă ca *Secolul 20*, consacrată în întregime literaturii contemporane a lumii, dispare din chioșcuri aproape în aceeași zi cînd a apărut. E semnificativ de remarcat că această sete de cunoaștere se sincronizează cu interesul față de propria noastră literatură în tot ce are ea mai bun, pentru că în același ritm se epuizează din librării și volumele celor mai proeminenți scriitori români de astăzi. E, deci, un interes major, și nu o profesiune de snobism, căci adevăratul cititor cu cît pătrunde mai adînc în universul numit de Goethe *Die Weltliteratur*, cu atît mai mult prețuiește valoarea scriitorilor ce reprezintă acolo propria lui țară. Și invers, acela ce ignorează literatura națională nu va fi capabil niciodată să se ridice la o adevărată înțelegere a altor literaturi, iar pasiunea de care va face paradă va fi doar tristul alibi al unei infirmități sufletești. Raportarea scrii-

torilor noştri la cei străini nu trebuie să devină însă un tic, o caterincă a exegezei, tot aşa cum nu trebuie văzută într-un asemenea procedeu manifestarea orgoliului, a vanităţii. Nimenea nu-şi modifică dimensiunile prin simplul fapt de a fi comparat ; un mediocru autohton poate cel mult să-şi vădească paupertatea dacă-l raportăm la un scriitor străin de mare anvergură. Cînd un francez nota undeva că Rubén Darío a „*imitat* Gîndurile de toamnă *ale lui Armand Silvestre*", sau un critic al nostru de la începutul secolului, scriind despre Haralamb Lecca, făcea trimiteri la Ibsen, ei se situau sub semnul hipertrofierii rizibile : cine-şi mai aminteşte azi, fie şi printre specialiştii de la noi sau din Franţa, de aceşti scriitori ? E cu totul altceva să vorbeşti despre Caragiale şi Gogol, despre Eminescu şi Leopardi sau Hölderlin, despre Bacovia şi Ady, sau, fiindcă aminteam numele marelui poet sud-american, despre Macedonski şi Rubén Darío. Asemenea apropieri sînt, înainte de toate, instrumente de cunoaştere cu ajutorul cărora avem posibilitatea să dezvăluim aspecte inedite ale respectivilor autori, să luminăm anumite laturi ascunse ale personalităţii lor, să sesizăm înrudiri revelatoare. Sau, dimpotrivă, în cazul cînd sînt deplasate, ele pot fi o nocivă sursă de judecăţi eronate. Aşa s-a şi întîmplat uneori. Opinînd că Bacovia pleacă din Rollinat, orientăm cititorul într-o direcţie care-l îndepărtează tot mai mult de esenţa marelui nostru poet. Am dat exemplul lui Bacovia pentru a accentua asupra unui alt aspect al problemei : în anumite situaţii, tocmai cunoaşterea contextului universal trebuie să-l determine pe cercetător în a căuta *originile naţionale* ale autorului abordat. În acest sens, poetul *Plumbului* ne apare abia astăzi ca un continuator al celor două linii inaugurate în lirica noastră de Eminescu şi Macedonski. Numai după ce stabilim acest adevăr, fundamental pentru arta lui, putem să-l privim în ansamblul poeziei universale.

Noua perspectivă a literaturii străine e vizibilă şi în studiile închinate lui Caragiale. Altădată autorul *Scrisorii pierdute* se învecina, de obicei, în critica noastră cu G. Courteline, ceea ce e adevărat dacă ne ghidăm după asemănarea multor situaţii, replici etc., adică după similitudini de domeniul elementelor componente, al de-

taliilor. Dar e mult mai puțin adevărat cînd avem în vedere dimensiunile și profunzimea sondajului său, complexitatea umană a operei caragialești. Atunci vedem limpede că el nu este numai „de la noi", cum îl circumscria E. Lovinescu, ci este, în același timp, și „de pretutindeni". Dovadă că astăzi teatrul și proza lui trezesc un interes crescînd în cele mai diferite țări ale lumii.

Și totuși, lucrurile nu au un aspect idilic. E limpede că snobismul n-a dispărut încă ; la vînzarea anumitor volume contribuie adesea și factori străini interesului pur și curiozității majore. Cînd o carte ca *Doctor Faustus* se epuizează în trei zile, în ciuda unui tiraj enorm, e greu de crezut că faptul se datorează exclusiv apetitului și subtilității zecilor de mii de cumpărători. Chiar literatul care-l exaltă cu prea multă ușurință pe Joyce, citîndu-l în interviuri frugale, ca pe un autor favorit, nu e totdeauna și un lector al marelui și dificilului irlandez ; după cum odinioară nu era neapărat cucerit de proza unor Babaievski, Ajaev, deși îl puteam întîlni în presă proclamîndu-i drept mari scriitori și pretinzînd că *„a învățat"* foarte mult de la ei. Un vînt al conjuncturilor bate adeseori printre scriitori și cetitori deopotrivă, și a-l ignora înseamnă a nu fi realist într-un domeniu unde realismul e absolut obligatoriu.

Noua perspectivă despre care vorbeam nu e încă o mutație radicală. În anii aceștia s-a întîmplat frecvent ca anumiți poeți străini, de dimensiuni modeste, să treacă la noi drept mari lirici ai lumii, augmentîndu-și astfel proporțiile pînă la absurd, tipăriți în ediții succesive de mare tiraj, comentați copios de critică și, de ce să n-o recunoaștem, cultivați chiar și de public. Pînă și librăriile nu pot fi argumente peremptorii. De ani de zile nu s-a epuizat încă masiva și excelenta *Istorie a literaturii italiene* a lui De Sanctis, acea capodoperă a genului, de multă vreme îngălbenește în vitrine cutare volum de Faulkner, sau o culegere de teatru american, îndeosebi prin orașe de proivncie, unde mai stăruie legenda *locului unde nu s-a întîmplat nimic*. O tradiție se consolidează greu și se dezvoltă în timp, cu nenumărate avataruri și contradicții sub empireul unei istorii nu totdeauna generoase. Iar o ierarhie a valorilor, autohtone ca și universale, nu se

poate crea cît timp nu s-au decantat suficient toate acumulările, cît timp informaţia se mai poate confunda cu erudiţia şi cultura, sau presa literară nu s-a emancipat de servituţile labilităţii, truculenţei şi spiritului conformist de coterie. Idealul e să ajungem la o reacţie proprie, neafectată de modă, de imitaţie, de complexe — să putem atinge un echilibru al maturităţii şi al comprehensiunii, să ne lipsim de idolatria etichetelor străine, dar şi de fobia lor. Să putem fi noi înşine, în toată puterea cuvîntului, şi să fim prezenţi ca atare pretutindenea, fără a mai simţi nevoia acelui provincial inventar al *prezenţelor româneşti peste hotare*.

PORTRETE CONTEMPORANE

Scanned with OKEN Scanner

GEORG TRAKL ŞI EXPRESIONISMUL

I

După cel de-al doilea război mondial a început a se vorbi tot mai mult despre poezia lui Georg Trakl, cu toate că în acel moment se numărau trei decenii trecute de la misterioasa lui moarte, perioadă în care marele poet austriac fusese aproape uitat, dacă se poate spune aşa despre cel ce, încetînd din viaţă la 27 de ani, nu cunoscuse de fapt niciodată o prea largă popularitate. Sub acest raport, cazul său seamănă oarecum cu acela al lui Robert Musil, alt austriac despre care se scrie azi pretutindeni, deşi în timpul vieţii notorietatea lui nu depăşea cadrul cercurilor de literaţi. Pentru a-l prezenta cititorului nostru, socotesc necesară în prealabil lămurirea sensului unei noţiuni — e vorba despre expresionism — în funcţie de care poezia lui se defineşte.

Conţinutul noţiunilor ce desemnează orientări literare fluctuează de cele mai multe ori, nu numai de la ţară la ţară, ci şi în cuprinsul unei literaturi. Arătam altă dată că hermetismul italian, în jurul căruia se grupaseră poeţii antifascişti, diferă profund de cel francez reprezentînd formula poeziei pure a unor Mallarmé sau Valéry. Tot astfel simbolismul rus al lui Al. Blok sau V. Briusov e opus celui teoretizat de D. Merejkovski sau Z. Hippius. Există futurismul lui Maiakovski şi cel al lui Marinetti, după cum în sînul literaturii ruse imagismul lui Esenin este cu totul deosebit de cel ilustrat în poezia lui A. Marienhof, în ciuda faptului că ambii sem-

naseră același manifest ; paradoxul face ca autorul *Omului negru*, al cărui lirism e o explozie de sensibilitate și emoție, să fi subscris la abolirea afectivității și la o poezie pur cerebrală (!), așa cum cerea respectivul manifest. Același lucru se petrece cu termenul de *expresionism*, care, printr-o aplicare la realități diferite, poate produce nedorite confuzii : poeți ca Stadler, Trakl, Benn, Becher, Brecht sînt amintiți frecvent în această ordine de idei, sînt cu toții etichetați *expresioniști*, încît cititorul ar putea crede că opera lor prezintă acuzate trăsături comune, ceea ce e un fals derutant. Ca și cum un străin informîndu-se despre simbolismul românesc, ar imagina o apropiere între Bacovia și Minulescu.

Dicționarele și istoriile literare didactice greșesc afirmînd că expresionismul a fost un curent literar, o școală. Cînd a început a fi teoretizat, el dispăruse de fapt. Cercetători recenți ai fenomenului demonstrează convingător că ceea ce se denumește *expresionism* a fost mai mult o *stare de spirit* a tinerilor poeți germani din primele decenii ale secolului nostru, ce nu mai puteau suporta atmosfera stagnantă a birocratismului prusac și a emfaticului declin habsburgic — o stare de iritare la adresa societății timpului lor. Pe planul artei, acel tineret reacționa împotriva simbolismului desuet, invadat de convenții, de asemenea, împotriva aristocratismului incontingent al unui Ștefan George, și manifesta înclinații spre o poezie a realității moderne, a orașelor, a mizeriei sociale, încercînd o apropiere de lumea celor umili. Ei au oroarea războiului ce se presimțea și, după cum s-a observat, par niște Wertheri rătăciți într-o lume în care începuseră a se prefigura viitoarele stigmate ale fascismului. Întîiul, în ordine cronologică, Ernst Stadler, mort pe front la 31 de ani, în 1914, repudia *„formalismul aristocratic"* și adresa generației sale un îndemn categoric : *„Mai curînd să îndrăznești cu stîngăcii și cu lipsă de gust, decît să pieri istovindu-te în mrejele unui formalism din ce în ce mai încremenit"*, iar în poezie mărturisea simpatii proletare : *„Mă simt atras către cei umili, către lumea săracilor, / și printr-o imensă dăruire de mine însumi, / viața mă va bea împlinindu-se"*. Morți cu toții la o vîrstă prea tînără — Georg Heym, alt expre-

sionist, s-a înecat la 25 de ani, în 1912 — ei nu şi-au putut desăvîrşi evoluţia, dar astăzi e limpede că punctul lor de plecare a fost o revoltă confuză împotriva acelor vicii politice şi sociale, care, mai tîrziu, aveau să se hipertrofieze determinînd configuraţia nazismului. Nu e semnificativ faptul că în perioada hitleristă aceşti poeţi au fost priviţi cu foarte multă suspiciune şi, în ultimă instanţă, negaţi ? De aceea, a pune expresionismul sub semnul decadenţei înseamnă a simplifica lucrurile şi a nesocoti adevăratul substrat al unei mişcări, care — în epoca respectivă — a fost un strigăt de alarmă în faţa pustiului şi a nopţii ce se apropia apăsătoare. În vreme ce un Hugo von Hofmannstahl trăia în lumea lui de himere eline, iar Stefan George oficia ritualul cultului mallarméean, cu „*inflexibila plasticitate*", pe care i-o remarca Rilke, poeţii expresionişti încercau să traducă în lirica lor sumbră şi anxioasă un sentiment al epocii : nemulţumirea faţă de viaţa goală, mecanică, plină de marasm şi incertitudini, aşa cum o determinau legile scrise şi nescrise ale burgheziei.

Starea lor de spirit se deosebea profund şi de aceea a lui Rilke, care avea deopotrivă sensul umilinţei creştine şi nostalgia echilibrului antic, a existenţei armonioase. Marile umbre, care se aştern peste înaltele şi transparentele privelişti rilkeene, sînt ale morţii, ale timpului. Dar sentimentul adecvării virtuale a omului la realitatea lumii înconjurătoare nu-l părăseşte decît rareori. Iată ce spune autorul *Scrisorilor către un tînăr poet* : *„Noi am fost aşezaţi în viaţă ca într-un element care ne este cel mai convenabil. O adaptare milenară ne face să semănăm cu lumea într-un asemenea grad, încît dacă am rămîne liniştiţi, printr-un fericit mimetism, abia ne-am distinge de mediul înconjurător. N-avem nici un motiv să fim neîncrezători faţă de lume, căci ea nu ne este contrară. Dacă în lume există spaime, ele sînt ale noastre ; dacă sînt abisuri, sînt abisurile noastre ; dacă există primejdii, trebuie să ne străduim a le îndrăgi. [...] Cum să uiţi acele mituri antice, pe care le găseşti la începutul istoriei tuturor popoarelor ; miturile acelor balauri care, în clipa supremă, se prefac în prinţese ? Poate că toţi balaurii vieţii noastre nu sînt decît prinţese ce aşteaptă să ne vadă frumoşi,*

plini de curaj." Expresioniştii nu credeau că realitatea e populată de balauri, pe care virtutea noastră îi poate converti în prinţese ; ei ar fi preferat să le taie capetele. Sau mai curînd credeau în prinţesele capabile să devină balauri. De altfel, ei nu credeau nici în prinţese. Şi, în ultimă instanţă, nu mai credeau nici în realitatea ca atare, după cum se poate vedea limpede în aceste cuvinte ale lui Gottfried Benn, caracteristice pentru atmosfera ce domina în rîndurile tinerilor generaţiei sale : *„În Europa nu mai exista realitate, nu mai rămăsese decît caricatura ei. Realitatea era o noţiune capitalistă. Realitatea era împărţirea loturilor, produsele industriale, inscripţiile ipotecare, tot ceea ce se putea enunţa în cifre de comision. [...] Realitatea a fost, apoi, războiul, foametea, umilinţele istorice, ilegalitatea, puterea. Spiritul nu avea nici o realitate. El se întoarse spre realitatea lui lăuntrică, spre fiinţa lui, spre biologia, structura, interferenţele lui de natură fiziologică şi psihologică, spre creaţia şi strălucirea lui.*" Poate doar în *Cartea orelor* Rilke are o inefabilă confluenţă cu spiritul ce anima cercurile tinerilor expresionişti (oroarea faţă de oraşul modern), după cum în anumite interferenţe slave se dezvăluie o vagă, aproape imperceptibilă înrudire cu Trakl ; ceea ce se impune rămîne însă radicala deosebire dintre ei.

Expresioniştii neagă realitatea burgheză şi proclamă datoria artei de a *crea* o realitate (Edschmid), de a privi lumea cu ochii spiritului (Bahr), de a opune vieţii mărginite o existenţă de înaltă spiritualitate. Limitele primilor expresionişti provin din lipsa unui discernămînt, din neînţelegerea fenomenelor în toate determinările lor istorice, în revelatoarea lor dialectică — şi deci din absenţa oricărei perspective asupra viitorului. Ei n-au fost capabili să exclame ca Bacovia : „O, *vino odată măreţ viitor !*" pentru că nu izbuteau să-l deslueasca. Din ambianţa lor s-au detaşat, după primul război mondial, poeţi ca Brecht şi Becher, care au evoluat spre o lirică revoluţionară, — mereu mai factice, la cel de-al doilea — iar Gottfried Benn a ajuns la un estetism mistic cu accente nihiliste, nu fără a lăsa, în complexa lui moştenire, poezii de o remarcabilă forţă, fiind considerat astăzi drept unul din marii poeţi germani ai epocii contemporane.

Scanned with OKEN Scanner

II

Cel mai însemnat poet al expresionismului, şi poate cel mai mare din întreaga lirică germană modernă, rămîne Georg Trakl, a cărui puritate de ton o aminteşte pe aceea a lui Hölderlin. Om al traiectoriei fulgerătoare, el s-a mistuit legendar, trecînd prin viaţă ca un rug aprins împotriva nopţii, din care *„sub o mască de-argint pîndeşte spiritul răului"*, şi pierind miraculos ca un Icar rămas pe totdeauna în *„diafanele anale ale vîntului"*, cum spusese odinioară Don Luís de Góngora.

Trakl s-a născut în Salzburg la 3 februarie 1887, în familia unui comerciant austriac, proprietar al unei prăvălii de fierărie. Tatăl său, Tobias Trakl, căsătorit a doua oară, era, după cît se pare, un om foarte adecvat îndeletnicirilor sale, burghez obscur, onorabil şi consecvent cu sine însuşi, drept care trebuie să fi avut complexul celui de-al patrulea copil al său. Mama, de origine slavă, manifesta, dimpotrivă, o anumită sensibilitate pentru frumos. Fără a fi incomod celorlalţi membri ai familiei, el se ataşază în mod deosebit de o soră cu cîţiva ani mai mică, Margareta, prezenţă în viaţa şi în simţirea poetului ce nu întîrzie să se manifeste. Studiile nu-l ispitesc prea mult. Intrat în liceu, izbuteşte să ajungă pînă în clasa a şasea, după care abandonează, optînd, în mod inexplicabil, pentru farmacie. Se împrieteneşte cu un spiţer şi îşi începe ucenicia alături de el, pregătindu-se cu destulă temeinicie. Raţiunea preferinţei sale nu e una profesională : în ultimă instanţă, farmacia pentru el se reduce la o precoce iniţiere în tainele cloroformului şi ale altor droguri pe care începe a le practica, spre uimirea familiei. E adesea găsit, fie în cameră, fie pe dealurile din preajma oraşului, pradă extazului, plonjat în feeria paradisurilor artificiale. Pentru el însă, poezia şi drogul nu se confundă, şi nu are tentaţia confesiunilor ca un Thomas de Quincey. Solicitările paginii albe sînt uneori mai intense decît ale cloroformului şi, la douăzeci de ani, el are o bogată activitate care-l nemulţumeşte profund. Două piese : *Fata Morgana* şi *Ziua morţilor* înseamnă două insuccese şi poetul le rupe, renunţînd la ele ca şi la o tragedie şi la aproape toate poeziile de ti- 145

nerețe. Viața îi devine tot mai grea și nici o slujbă nu-l poate reține. Se angajează ca farmacist într-o unitate militară, apoi încearcă meseria de funcționar într-un minister și în cele din urmă evadează. Neliniștea îl poartă cînd la Viena, cînd la Innsbruck, unde prietenul său Ludwig von Ficker tipărea o revistă, și în cercurile tinerilor artiști se iveau un Oskar Kokoschka, un Hermann Broch. Tot acolo s-a împrietenit cu excelenta poetă Else Lasker-Schüler. Poemele sale au trecere în mediile foarte platonice ale cîtorva entuziaști, dar o carte nu poate apărea și despre succes, fie și vag, nu poate fi vorba. Abia tîrziu, cu ajutorul lui Franz Werfel, îi apare o culegere de versuri, ceea ce nu rezolvă întru nimic permanentele lui tribulații financiare, izvorînd din incapacitatea de a accepta o meserie. Mereu pe drumuri, aleargă la Ficker, revine în orașul natal sau la Viena sau în Berlin, unde-l așteaptă Else Lasker-Schüler și sora lui căsătorită acolo — pînă cînd începe războiul tocmai în clipa în care, prin diligențele prietenilor, obținuse o bursă uriașă, neverosimilă pentru el, de 20 000 de coroane. Nu mai poate profita, căci e mobilizat și pleacă îndată pe frontul Galiției, participînd la marea luptă de la Grodek. Încearcă să se sinucidă și e luat în atenția psihiatrilor de la spitalul militar din Cracovia. Disperat, cu sănătatea zdruncinată iremediabil de droguri, beții, excese erotice, obligat la captivitatea spitalului de unde nobilul devotament al lui Ficker nu izbutește să-l elibereze, Trakl își presimte sfîrșitul și are obsesia plutonului de execuție. Moartea avea să-i fie cu totul alta.

În seara de 3 noiembrie 1914 se stinge, în vîrstă de 27 de ani, în împrejurări necunoscute. După mărturia medicului-șef, moartea s-ar datora unei mari cantități de droguri, salvate de la cele mai înverșunate percheziții și luate în noaptea precedentă. E înmormîntat ca un anonim și singurul participant e minerul Matthias Roth, ordonanța lui, care-i fusese, în ceasurile grele, un adevărat prieten. Abia în 1925, Ludwig von Ficker ajunge să-i aducă osemintele în patrie, ca să se odihnească la Mühlau, lîngă Innsbruck, vegheat de copacii care-i umbresc

lespedea şi murmură versurile unui poem scris cu puţină vreme înainte de moarte :

Chipul de aur al omului,
În valu-i îngheţat îl va-nghiţi
Eternitatea.

Viaţa lui Trakl a fost minată de obscuritate ; flăcările ce l-au mistuit fulgerător s-au răsfrînt înlăuntrul lui şi puţini au fost privilegiaţii care-au văzut lumina lor înainte ca noaptea să le fi absorbit. Mărturii puţine, scrisori rare. Iar dintre cei ce-l întîlniră, mulţi au trecut Styxul fără cuvînt. Omul avea alura tulburătoare şi nobilă a unui personaj dostoievskian, cu trăiri paroxistice, cu morbidităţi şi dezlănţuiri convulsive şi cu interludii de reverie melancolică, de purificare spirituală printr-o plutire spre zonele înalte ale visului, unde toate capătă o muzică evocatoare şi tandră. Socialmente era o apariţie agreabilă şi de o perfectă ţinută, uşor înclinat spre un dandysm vestimentar, cu desăvîrşitul respect al uzanţelor civilităţii ; un bărbat aproape frumos, plin de o sănătate care n-a slujit decît suavei risipe. Delicateţea şi generozitatea i se pot citi, de pildă, în această scrisoare către Karl Kraus, din 13 decembrie 1913 : *„Domnule, aceste zile de beţie furioasă şi de criminală melancolie au dat naştere cîtorva versuri pe care vă rog să le primiţi ca mărturie a veneraţiei pentru un om care, ca nimeni altul, oferă un exemplu lumii“*. Atent şi prevenitor cu cei din preajma lui, plin de o dezarmantă ingenuitate, care-l întovărăşea în cele mai negre ceasuri de prăbuşire, gata să asculte cu solicitudine şi compasiune confesiunile dureroase ale unui învins, ale prostituatei, ale vagabondului. La un Crăciun, ne povesteşte biograful, pensionarele unei case de toleranţă au surpriza să-l vadă venind noaptea cu fratele lui, Fritz Trakl, ca să le aducă o imensă tavă cu prăjituri. Se simte şi nelipsitul orgoliu al celor ce frecventează sublimul, dar manifestările lui sînt de o infinită subtilitate : rareori se trădează direct. Se spune, bunăoară, că o dată, participînd la un cenaclu din Salzburg, unde citise versuri de o mare elevaţie, şocat de placiditatea auditoriului, rosti dispreţuitor : *„Erau de Nietzsche“*, şi părăsi încăperea fără să salute pe nimeni.

Neînţelegerea ce i se hărăzi n-a fost decît aceea, firească, habituală aproape, a tuturor poeţilor stinşi prematur. Excepţiile sînt rare şi irelevante. Tinereţea şi adeseori chiar şi maturitatea poetului se petrec într-o lumină difuză ; puţini sînt cei ce izbutesc să intuiască diamantul printre atîtea sticle, nu o dată şlefuite cu derutantă şi ispititoare virtuozitate. Abia la senectute i se aduc laurii, zadarnici cînd anotimpul se pustieşte în aşteptarea zăpezii. Dacă ar fi trăit, Georg Trakl ar fi fost venerat, la cei şaptezeci şi opt de ani, cîţi ar fi avut astăzi, şi-ar fi plimbat numele prin acustica prestigioaselor Academii şi ar fi fost fatalul captiv al publicităţii pentru care nici o solitudine nu rămîne inexpugnabilă. Liniştea i-a adus însă, cu un ceas mai devreme, nimbul pe care vanităţile nu-l mai pot uzurpa.

III

Datorită elementelor de simbol şi aluzie, poezia lui Trakl are adesea un aer enigmatic, care a permis filozofului existenţialist Heidegger s-o interpreteze sofistic, situînd-o sub semnul unei ontologii obscure. Concluzia lui ne înfăţişează în Trakl pe *„poetul Occidentului încă nedezvăluit“*, încrezător în resurecţia lui întru spirit. Printr-o convertire a categoriilor istorice în categorii cosmice, Heidegger vede cum în poezia lui Trakl : *„Occidentul ascunde în sine ecloziunea într-o dimineaţă“*. A lămuri conceptul „Occidentului“ traklian mi se pare indispensabil pentru înţelegerea sensului întregii sale lirici, şi de aceea e necesar să stăruim asupra problemei.

Autorul amintit condamnă obiceiul de a se cita numai ultima parte din tripticul lui Trakl, intitulat *Occident* şi dedicat poetei Else Lasker-Schüler. Obiecţia ar fi valabilă dacă în celelalte două ar exista viziuni şi imagini care s-o contrazică ; or, nu acesta e cazul. Dimpotrivă, primele părţi nu fac decît să se concentreze în a treia, nu sînt decît premisele ei lirice, schiţate cu un gest larg, ca un mare zbor de pasăre prin văzduh. Pentru edificare voi cita în întregime poemul ca să nu păcătuiesc faţă de exigenţa filozofului german :

OCCIDENT

Omagiu Elsei Lasker-Schüler

1

Luna, ai spune un mort
Ieşind din genunea-i albastră,
Şi cad flori
Atîtea şi-atîtea pe cărarea de piatră.
Un bolnav argint care plînge
Lîngă lacul serii,
Cu o neagră barcă s-au dus
Pierind spre celălalt mal îndrăgostiţii.

Sau prin dumbrava
De culoarea hyacintului
Sună paşii lui Elis
Departe pierduţi sub stejari.
O, copilul, chipul lui.
Din cristaline lacrimi
Şi umbre nocturne.
Fulgerul săgetînd îi luminează tîmpla
Cea totdeauna rece,
Cînd primăvara furtunile gem
Pe dealul pe care verdele vine.

2

Tainice sînt pădurile verzi
Ale ţinutului nostru,
Valul de cristal moare acolo
Înaintea zidurilor în prăbuşire.

Scanned with OKEN Scanner

Prin somn am plîns ;
Cu pas şovăitor
Mergem de-a lungul gardului de mărăcini,
Cîntăreţi în seara de vară.
În liniştе sacră
Departe viile se sting în raze ;
Umbre de-acum în sînul rece
Al nopţii, vulturi chinuiţi.
În taină, o rază de lună-i închide
Mîhnirii, cicatricele purpurii.

3

O, mari oraşe,
Ridicături de pietre
În cîmp !
Mut, cel fără patrie
Pleacă cu fruntea întunecată
Acolo unde se duce vîntul
Şi arborii goi ai colinei.
O, fluvii ce vă pierdeţi acolo în noapte !
O spaimă imensă domneşte,
Groaza serii cu roşii luciri
Prin nori de furtună.
O, popoare agonizante,
Un palid talaz
Se sparge la ţărmul tenebrelor,
Cădere de stele.

Iată poemul cu toate cele trei părţi ale lui. Simplificările n-au, desigur, nici un rost, aici ca şi aiurea, şi nu e posibilă, asupra unor asemenea versuri, o exegeză care să epuizeze completamente înţelesul lor, chiar atunci cînd, după sistemul lui Heidegger, se încearcă o tălmăcire a lor la modul *noţional*, căutîndu-se valoarea exactă a fiecărui simbol în sine şi în raportul lui cu ansamblul ce-l încorporează, sau se face apel la o anume parafrazare, la o povestire prin situarea diferitelor metafore şi simboluri, într-un raport de determinare. Paradoxul ne pune însă uneori în faţa simplificărilor realizate prin exces şi com-

Scanned with OKEN Scanner

plicație, dacă nu pedanterie exegetică. Cred că e cu neputință să nu realizezi, la lectura acestor versuri, dincolo de orbita „*esenței sufletului*", despre care vorbește Heidegger, viziunea unei lumi de crepuscul istoric, a unei societăți muribunde, căci popoare în agonie (sau popoare în moarte) înseamnă de fapt lume în agonie, așa cum ne-o arată și aceste versuri dintr-un alt poem: „*Către oraș, / unde-n răceală și ticăloșie / o putrezită societate-și duce viața / nepotului alb pregătindu-i / întunecat viitor*". Astfel de imagini de prăbușire și pierzanie se întîlnesc adeseori în poezia lui Trakl și lămuresc tîlcul obsesiilor lui: Amurgul, Moartea, Somnul, Întunericul, Tăcerea, Umbrele etc. „*La marginea nopții păsări albe zvîcnesc / peste orașe de oțel / ce se năruie*", spune el în încheierea poemului *Somnul*, iar în altă parte exclamă: „*O, îngrozitorul rîs al aurului!*", după cum în *Grodek* (ultima sa poezie scrisă înainte de moarte) se cutremură de sinistrul peisaj al războiului, cînd: „*Toate drumurile lumii duc spre cadavre*". Era, de altfel, starea de spirit caracteristică primilor expresioniști, după cum se vede limpede și din cuvintele lui Benn, citate la începutul paginilor de față. Trakl însuși, într-o scrisoare din octombrie 1912, către amicul său Erhard Buschbeck, scria: „*O, cît rău e-n lume, cîtă nebunie în rău, cîtă lume în nebunie!*" — exclamație ce ne duce cu gîndul la César Vallejo, alt seismograf al convulsiilor crepusculare. Iată cîteva puncte de reper ce ne deschid accesul spre unul din izvoarele poeziei lui Georg Trakl. A-l situa sub o atare zodie nu înseamnă a-l circumscrie și cu atît mai puțin a-l reduce, fie și parțial, la dimensiunile unui cronicar de circumstanță. A determina istoric o operă echivalează cu a o întemeia în timp, a o situa într-un raport, a stabili apartenența ei sincronică. În cazul lui Trakl, înseamnă a preciza gradul în care poezia lui migrează de la categoriile unui sfîrșit de civilizație la ideea însăși de civilizație ca aspirație universală. A preciza că teza despre Trakl — poet „*strein de istorie*" e o absurditate nu numai pentru că vorbirea lui poetică *(dictum)* are un înalt grad de istoricitate, cum spune Heidegger, explicînd că (privitor la înțelesul ce-l are în această formulare noțiunea de istorie): „*Dacă*

Scanned with OKEN Scanner

o atare denumire nu are în vedere decît reprezentarea trecutului revolut, atunci Trakl e strein de istorie. Graiul lui poetic nu are nevoie de «subiecte» istorice." De ce să limităm însă accepţiunea noţiunii de *istorie* la reprezentarea trecutului revolut? În conţinutul ei intră în egală măsură şi *prezentul*, care pentru gînditor, ca şi pentru poet, este forma cea mai imediată a istoriei, cea mai stringentă. El se defineşte întotdeauna faţă de *prezent* ca ipostază a istoriei şi atunci cînd, bunăoară ca Eminescu sau Leopardi, se refugiază în trecut, actul său nu e un naufragiu retoric, ci e o judecată emisă asupra a ceea ce în contemporaneitate i se pare meschin, derizoriu, inacceptabil. Poetul colaborează la ceea ce Hegel numea *spiritul unei epoci* şi în acelaşi timp suferă o acţiune pe care epoca o exercită, într-un fel sau altul, asupra lui. Această dialectică a determinărilor reciproce configurează măreţia poetului şi-l face să fie nu un produs al epocii, ci un exponent al ei sau, mai exact, un reprezentant al ei în sfera valorilor universale. Georg Trakl nu are nevoie de «subiectele» istoriei, ci de substanţa ei, din care poezia lui distilează esenţe supreme. El e un fiu al secolului, care a refuzat idealul de fericire mediocră al clasei sale, a refuzat miopia reală sau mimată în scopul unui confort, a refuzat superficialitatea comodă şi idila de operetă cu personaje cuminţi, rezonabile, excelînd prin acea virtute a adaptabilităţii ce travesteşte micimea şi vidul interior. El a refuzat să trăiască în asemenea coordonate, şi ne-a lăsat tulburătorul document liric al unei coborîri în Infern, voită, generoasă şi tragică. Acest document utilizează caligrafii otrăvite. Poetul e singular şi nu răspunde niciodată decît propriilor sale tipare, asupra cărora stăruim cunoscîndu-le fără cuvinte. Dar otrava nu este numai a lui: e aceeaşi care, ascultînd de principiile unor geometrii deosebite, cristalizează în paginile lui Esenin, Vallejo, Arghezi, Bacovia — şi poate încă şi ale altora, altădată sau azi.

Lectura epidermică, în spiritul ortodoxiei vocabularului, poate sesiza în poezia lui Trakl şi o anumită mişcare lentă de nostalgii evanescente, uşoare, muzicale. Opriţi la expresii ca *tandră cîntare de copilărie, mîini de argint,*

Scanned with OKEN Scanner

odăi pline de acorduri şi de sonate, clopotele serii duioase şi uşoare etc., etc. — sîntem ameninţaţi să ignorăm *funcţiunea* lor în complicatul context al poeziei trakliene şi să nu-i realizăm fondul de tragism. Poetul e sumbru şi muzica lui are o gnavitate subterană infinită. Chiar şi gestul uneori candid e susţinut de trăiri dureroase, iar elementele de pastorală, de pastel sau de tablou manierist (în sensul spiritualismului turmentat al unor italieni din secolul al XVI-lea, puşi în valoare — fapt semnificativ ! — de expresioniştii germani !) au funcţiuni *aluzive*, adeseori contrare cu totul direcţiei lor semantice sau altele de contrast, menite să accentueze prin violenţa vecinătăţii. Punctele cardinale rămîn declinul, umbra, noaptea, moartea, singurătatea, somnul, aceste dominante, aceste jaloane fundamentale ale universului său poetic, iar decorul traklian utilizează de preferinţă imagini de toamnă, de iarnă, păsări obscure, vietăţi de subsol, copaci crispaţi sau însufleţiţi de gesturi enigmatice, lacuri dezolante, păduri copleşite de amurg, cîmpuri încremenite, peisaje lunare, flăcări blînde. În asemenea perimetru se rătăcesc flori delicate, mierle, porumbei, părînd însă captivi într-un univers tentacular, pierzîndu-şi justificarea intrinsecă, încetînd de a fi ceea ce sînt în realitate şi convertindu-se la o existenţă hipnotică. Hipnotică mai curînd, cred eu, decît *fantastică*, aşa cum s-a remarcat uneori. De altfel, toate fiinţele ce apar în poezia lui par hipnotizate de un geniu al amurgului, nevăzut şi tiranic, lăsîndu-şi doar din cînd în cînd umbra să lunece peste priveliştea mistuită de boală.

Sînt, oare, acestea simptomele *decadentismului* său, după cum opiniază mulţi exegeţi ? Problema s-a pus, *mutatis-mutandis*, şi în privinţa altor poeţi ai epocii sale. Bunăoară, la noi, în privinţa lui Bacovia — unde amurgul, plumbul, cadavrele în descompunere, înclinaţia spre motivul funerar etc. au fost considerate multă vreme drept manifestări caracteristic decadente. Depinde, fără îndoială, şi de conţinutul ce se atribuie înseşi acestei noţiuni, foarte adesea înţeleasă diferit. Dacă Poe, Baudelaire, Verlaine au putut trece drept decadenţi, înseamnă că trebuie să fim atenţi cu această vocabulă.

Scanned with OKEN Scanner

Mie mi se pare mult mai propriu termenul pentru Sully Prudhomme, decît pentru autorul *Florilor Răului*, după cum cred că D'Annunzio e infinit mai aproape de decadentism decît, să zicem, Ungaretti sau Montale, Nuñez de Arce decît Rubén Darío şi aşa mai departe. Decadenţa începe cu o anumită desubstanţializare, inconsistenţă, cu o exacerbare a artificialului, a recuzitei, cu un efort de travestire savantă sau absconsă, cu o predominare a virtuozităţii, a digitaţiei. Ea nu poate fi concepută fără tendinţa spre dezumanizare, spre joc steril, spre voluptăţile ezoterice. Or, ne va fi greu să identificăm în poezia lui Trakl asemenea elemente. Lirica lui poartă sigiliul unui umanism tragic, ca să utilizez formula lui Malraux, a unei sensibilităţi excesive, care înregistrează imperceptibilul şi-l amplifică. El are *sentimentul tragic al vieţii* (Unamuno), şi nu vidul sufletesc al decadenţilor. Acest sentiment îl domină — şi de aici motivele sumbre, prezenţele spectrale şi întregul peisaj al poeziei lui, despre care vorbeam înainte. Deci *morbidul* nu ţine, cum s-a arătat uneori, de structura lui. Marea poezie nu poate fi niciodată morbidă. Categoria lui structurală e aceea a tragismului ; înclinaţia spre sesizarea aspectelor sau a momentelor întunecate ale vieţii şi existenţei poate defini un poet, dar nu-l exilează în sferele patologiei.

Scriind despre Trakl, ajungi inevitabil la problema simbolurilor din poezia lui şi a acelor personaje care apar aproape pretutindenea : Străinul, Cel fără patrie, Tînărul novice, Adolescentul Elis. Poetului i s-a stabilit un punct de plecare în simbolism, ceea ce e foarte verosimil dacă ne orientăm după anumite aspecte ale liricii sale. Că va fi asimilat experienţele unor Baudelaire, Verlaine, Rimbaud e neîndoios, dar, în esenţa ei, poezia lui Trakl se situează cu totul în afara a ceea ce s-a denumit, sub specie istoric-literară, simbolism. Accentuam înainte că mişcarea expresionistă germană — ca şi alte curente europene mai mult sau mai puţin contemporane : *ultraismul* hispanic, *hermetismul* italian, *suprarealismul* francez, *acmeismul* rus — repudia simbolismul ajuns la

desuetudine și stigmatiza clișeul simbolist devenit supărător ca un tic insuportabil. În această privință mi se pare a vedea în Trakl o reacție împotriva simbolismului ca atare, mai curînd decît o influență, chiar dacă el a profitat de cuceririle marilor poeți care au prefigurat curentul respectiv. Tensiunea liricii lui, preferința pentru liniștea peisajului agrest, pronunțatul său hieratism, libertatea expresiei, de cele mai multe ori sustrasă oricăror norme prozodice, lipsa majorității motivelor caracteristice : parcuri, havuze, ploi etc. sînt tot atîtea argumente. De asemenea, viziunea lui de *clarobscur* e la polul opus al simbolismului, care e mult mai aproape de lumina impresioniștilor, după cum muzicalitatea lui Trakl este cu totul alta decît *cantabilitatea* simboliștilor. În sfîrșit, vom vedea că tehnica propriu-zisă a poetului austriac este străină de simbolism.

De unde vine aerul criptic, enigmatic, al poemelor sale ? În primul rînd, cred, dintr-o discontinuitate, dintr-o juxtapunere de versuri aparent străine unul de altul, uneori chiar lipsite de sens în alăturarea lor, care handicapează orice impresie de cursivitate. Inaccesul aparent e însă compensat printr-o mulțime de sugestii ce se oferă cititorului, purtîndu-l în direcții nebănuite. Căci poezia lui nu e delirantă la modul ostentativ al suprarealiștilor, și nici nu implică un cifru ermetic. Ea pare mai curînd stenograma eliptică a unui discurs poetic mai amplu, pe care-l condensează prin sublinieri aluzive. Fiecare poem pare doar un fragment al acelui discurs și se reclamă de apartenența lui originară, de identitatea lui ca parte a întregului căruia îi aparține. Raportate mereu, în mod ideal, la contextul bănuit sau subînțeles, poeziile se desfășoară astfel, fără a ne da posibilitatea să distingem cu ușurință o preocupare pentru construcția lor. Simboluri și aluzii alternează într-o succesiune plină de surprize, montate întotdeauna pe fundalul unor peisaje vaste, cu deschidere largă, fără elemente de primplan, alcătuite îndeosebi din lumini vesperale și umbre care sondează adîncimea și spațiul. Din timp în timp apar acele personaje consacrate, marcîndu-și doar pre-

Scanned with OKEN Scanner

zența și dispărînd iarăși, mai înainte de a ne fi îngăduit să le distingem chipul. Iată o strofă din poemul *Helian :*

Puternică e tăcerea grădinii pustii,
Acolo tînărul novice își încunună fruntea cu frunze moarte,

Acolo răsuflarea lui bea aur înghețat.
Mîinile-ating ușor vîrsta apelor albăstrii
Sau în noaptea rece obrajii albi ai surorilor.

Cine e *tînărul novice* ? Poetul nu ne spune nimic. În versurile anterioare, ca și în cele ce urmează, nu apare. Mai jos, peste cîteva rînduri cetim :

Spre seară străinul se pierde în neagra paragine de noiembrie,
Sub putrezite crengi, de-a lungul zidurilor pline de lepră —

Pe unde trecuse odinioară sfîntul lui frate,
Cufundat în dulcile-acorduri ale demenței lui.

Ne întîlnim, deci, cu alte asemenea personaje obscure : *străinul, fratele lui sfînt*, despre care, tot așa, nu știm nimic din pasajele precedente, după cum nici cele ce urmează nu ne vor spune nimic. Atmosfera creată ne duce cu gîndul spre lumea plăsmuirilor lui Kafka, unde apar adeseori astfel de personaje nocturne, embrionare, cu deosebirea că Trakl nu ne dă niciodată sentimentul absurdului și al grotescului, ci se menține într-o enigmă rituală. El nu violentează ideea și nu ne introduce într-o lume de coșmar, ci caută realității sensuri necunoscute — uneori neadecvate — și îi atribuie o existență misterioasă, fantomatică, o situează în dependență față de legile secrete ale unui alt univers, nevăzut, implacabil, care s-ar face simțit în viața noastră printr-un suflu de anxietate. Apropierea de Kafka se traduce și prin obsesia neîmplinirii, a penitenței, a predestinării, a călăului. Poetul e urmărit de adolescenți morți, învăluiți în muzica de elegie a stingerii timpurii, e urmărit de *cel nenăscut (Ungebornen)*, de umbra amenințătoare a unei ființe ce ne însoțește de-a pururi : „*Căci mereu vine din urmă ca o fiară albastră, / În penumbra copacilor, cel al cărui ochi pîndește*“, sau, în altă parte : „*Dar el mer-*

Scanned with OKEN Scanner

gea urmărit de tufişuri şi fiare, / de casa şi de înnegurata grădină a oamenilor albi / şi călăul era pe urmele lui". Versuri care — îndeosebi cel din urmă — răspund cu pregnanţă motivului central din *Procesul* lui Kafka şi unor însemnări din *Jurnal*. Culpabilitatea prezumtivă a inocentului, aşa cum o întîlnim la autorul *Procesului*, se prefigurează în imaginea *plutonului de execuţie* care-l urmărea pe Trakl înainte de moarte. De altfel există pasaje, îndeosebi în poemele în proză, ce au şi o rezonanţă familiară pentru cetitorii lui Kafka : „*Strecurîndu-se pe scări ciudate, el întîlni o tînără evreică, o înhăţă de părul negru şi îi muşcă gura. Simţea că-l urmăreşte ceva ostil, pe străduţe întunecoase, şi un scrîşnet de metale îi sfîşia auzul. De-a lungul zidurilor toamnei, copil de stranã, el îl urma în linişte pe preotul tăcut ; pe sub arbori desfrunziţi, aspira cu nesaţ, îmbătîndu-se de stacojiul venerabilului patrafir.*"

S-au încercat interpretări felurite ale discontinuităţii şi ale acelor personaje enigmatice care traversează poezia lui Trakl. O tentativă psihanalitică identifică „Sora" în Margareta, sora poetului, pentru care ar fi nutrit sentimente de iubire incestuoasă şi tot unui fond de refulări îi atribuie referirile lui la părinţi. Teza mi se pare simplistă şi neîntemeiată. Redusă la asemenea determinări, poezia lui e coborîtă, în mod stupid, de la altitudinea marilor ei tensiuni spre încăperile de subsol insalubru şi meschin, al trăirilor patologice, şi e circumscrisă unui subiectivism obscur. Anxietatea lui e a timpului şi a *omului în timp*, a sufletului copleşit de viziunea declinului la răspîntia aeriană, unde se interferează *timpul ideal* şi *timpul istoric*. Într-o epocă în care hipertrofierea cifrelor de afaceri ameninţă să transforme existenţa omenească într-o competiţie financiară lipsită de orice perspectivă umană, spirituală, istorică, Trakl reprezintă o reacţie a spiritualităţii, ce tinde spre marea problematică a categoriilor fundamentale, tinde să redea poeziei alte perspective. Poetul îşi apropie aceste dimensiuni prin trăiri directe, prin acea coborîre în Infern, despre care vorbeam, şi lirica lui, indiferent de tonul ei, transcrie experienţe nemijlocite, derutante doar prin înaltul lor grad de sublimare. O atare accepţiune a poeziei trakliene

Scanned with OKEN Scanner

permite să vedem, în fiecare din articulațiile ei, corespondentul unei vibrații intense și să înțelegem că ceea ce ni se păruse incoerent, straniu, obsesiv, elementele ei — oricît de aparent tenebroase — nu sînt decît antene menite de poet să capteze sunetele orfice, prin care se comunică supremele alcătuiri și armonii ale lumii. Toate personajele ciudate, care apar în poezia lui, sînt, deci, proiecții metaforice ale propriei sale ființe, ale omului realizat în diverse ipostaze ale condiției sale, în diversele lui raporturi existențiale. În acest sens el premerge oarecum experiența convulsivă a lui Franz Kafka.

În poezia noastră modernă, îi răspund ecouri din Bacovia și Blaga. Prin ea însăși, această alăturare poate provoca nedumeriri, dat fiind sunetul atît de particular al fiecăruia dintre cei doi poeți români, ca și profundele lor deosebiri fundamentale. Și totuși, sînt coarde atinse de amîndoi. Iată o strofă din Blaga, unde, dincolo de prozodia deosebită, se recunoaște fără eforturi un motiv caracteristic bacovian : „*O toamnă va veni cîndva tîrziu, / cînd tu, iubito,-mi vei cuprinde gîtul tremurînd / și strîns vei atîrna de mine cum atîrnă o cunună / de flori uscate / de stîlpul alb de marmură al unei cripte*". Asemenea afinități definesc mai mult spiritul unui timp decît profilurile poeților lui. Ceea ce mi se pare înrudire între Bacovia și Trakl ține atît de obsesia amurgurilor, a descompunerii, a toamnelor bolnave, cît și de domeniul unei anumite monotonii a limbajului, cu expresii ce revin mereu, cu formulări eliptice, cu notații disparate, intercalate neprevăzut în contextul poemelor, cu enumerări sugestive. Apropierea de Blaga e încă și mai pronunțată, mergînd uneori pînă la ton și la sunet. Oricare dintre cetitorii marelui poet român va tresări la auzul, de pildă, al acestor versuri de Trakl : „*Copilo, zîmbetul tău bolnav / Încet mă urmează în somn*", după cum în decorul lor va distinge preferințe comune : maci, grîne coapte, ciute, fîntîni, dumbrăvi pierdute în zare etc. În poezia lor se simte aceeași suavă voluptate a morții, aceleași umbre, aceeași *laudă a somnului* și se aud marile întrebări și neliniști metafizice. Un aer de mitologie nordică îi absoarbe, și de legende risipite prin cețurile coborîte din miază-noapte. Altminteri, Blaga se dirijează aiu-

rea, spre un *panism* mistic, spre o inițiere paraortodoxă, spre o magie autohtonă străveche, redusă la esență și la simbol. Tehnica lui e, de asemenea, tot mai detașată de libertatea progresivă a poeticii trakliene.

Scrisul propriu-zis al lui Georg Trakl depășește prin sine, într-o anumită măsură, ceea ce ține de epocă — adică de artele poetice curente din vremea lui ; arta lui e ca la Hölderlin, de o transparență care o face să nu-și poată vădi niciodată desuetudinea, fie și imperceptibil. Am subliniat înainte contrastul, sesizat uneori, între atmosfera sumbră a poeziei lui și suavitatea unora dintre mijloacele ce o servesc și citam, în această ordine de idei, *manierismul* italian din secolul al XVI-lea ; cred că apropierea poate fi, în parte, revelatoare și de aceea voi stărui mai mult asupra ei.

Cînd se scrie despre Trakl, se accentuează de obicei asupra *vizualului* în poezia sa, asupra culorilor, atît de prezente pretutindenea, încît poetul devine posesorul unei impresionante palete. Contrar efectului de ansamblu, printre aceste culori întîlnim, nu o dată, elemente de cromatică suavă, vii, aproape vesele, adică întîlnim ceea ce constituie una din particularitățile stranii ale marilor manieriști : un Pontormo, un Rosso Fiorentino. În pictura lor ne frapează discrepanța nemaiîntîlnită dintre expresia turmentată, convulsivă a figurilor, și caracterul exuberant al tratării cromatice. Oamenii suferă, se tulbură, sînt sfîșiați de chinuri lăuntrice, printre luminoase tonuri de bleu, roz, galben, roșu, vernil, auriu. Efectul e însă nu numai neafectat de prezența acestor culori, ci, dimpotrivă, sporit : ele se înstrăinează de valoarea lor intrinsecă, devin altceva decît sînt, capătă funcții noi și inexplicabile, colaborînd într-un mod bizar la acuzarea atmosferei de ansamblu care le contrazice pe fiecare în parte. Același sentiment ți-l dă lectura unor poeme de Trakl, cu pronunțate accente cromatice. De pildă, adolescentul Elis, una din prezențele enigmatice ale poeziei sale (pe care l-am găsit uimitor de pregnant în chipul tînărului suav, chinuit, lunatic din *Coborîrea de pe cruce* a lui Pontormo), e înfățișat *„cu ochi rotunzi“*, cu gura pe care *„au expirat suspinele trandafirii“* ale amanților, cu *„mersul lin prin noaptea / cea plină de*

struguri roşii", „*mişcîndu-şi mai frumos braţele în albastru*", cu inima „*barcă de aur*", şi poetul evocă în ambianţă „*un copac roşu*" sau :

O sălbătăciune albastră [care]
Lin sîngerează în mărăciniş.

Altă dată apar „*pleoapele trandafirii ale amanţilor*", capul omului „*în purpură atîrnînd adormit*", sau : „*În pace înverzeşte tîmpla solitarului*". Apar clopote albastre, porumbei albaştri, fructele albastre ale pomului, sau acest raport de culoare atît de tipic *manierist :*

Roşietic urcă peştele în eleşteul verde.
Sub cerul rotund
Fără zgomot se duce pescarul în barca-i albastră.

În general, limbajul lui Trakl e de o monotonie stilizată ; mereu aceleaşi asocieri de cuvinte, aceleaşi linii în dispoziţia cărora intervin schimbări abia vizibile, dar cu atît mai stranii în succesiunea lor, aceleaşi exclamaţii, aceleaşi finaluri incerte. Ceea ce sugerează arta lui poetică e, înainte de toate, o mişcare amplă de maree lină, un flux-reflux inegal, cu asimetrii neprevăzute, iar tonul are ceva din vîrsta de *odată-ca-niciodată* a barzilor, ceva din zicerile vechi, unde *cuvîntul* şi *cîntul* sînt parcă rînd pe rînd fiecare umbra celuilalt. Rareori, prin grafia lui, un poet a putut sugera atît de acut, aproape *material,* ideea însăşi de *inspiraţie.* Rareori, ca la lectura lui Trakl, te simţi migrînd fără voie spre lumea vechilor mituri ale divinităţii poeţilor.

Scanned with OKEN Scanner

F R A N Z K A F K A

I

Peisajul literar contemporan nu poate fi înţeles fără cercetarea cîtorva autori fundamentali, care prin opera şi prin influenţa lor i-au determinat, într-o anumită măsură, fizionomia. Unul dintre ei este fără îndoială Franz Kafka. Scriitor aproape ignorat în timpul vieţii sale, cînd apăruseră, de altfel, prea puţine pagini din literatura lui — şi în orice caz nu dintre cele mai caracteristice —, el devine astăzi, printr-o descoperire postumă, un pol al prozei occidentale şi solicită un tot mai mare număr de exegeţi ce se străduiesc să-i interpreteze, cu imense dificultăţi, singulara şi strania lui moştenire. Scrise în toate limbile europene, patronate de ideile şi concepţiile cele mai diferite, cărţile şi studiile ce i s-au consacrat pot, ele singure, constitui un adevărat început de bibliotecă ; fără nici o ambiţie de a-i augmenta dimensiunile, cred totuşi util să-i schiţez cititorului un sumar ghid care să-i poată da o idee despre tulburătoarea şi posomorîta lume a acestui labirint.

Franz Kafka, scriitor ceh de limbă germană sau, mai aproape de realitate, scriitor austriac (dacă ne gîndim că un Rilke sau un Franz Werfel, născuţi şi ei la Praga, n-au trecut niciodată drept scriitori cehi), s-a născut la 3 iulie 1883 în familia unui bogat negustor evreu. Praga sa natală era pe atunci unul din oraşele agonicului Imperiu austro-ungar, un conglomerat de popoare germanice, slave, latine, care-şi cultivau, în lanţurile celei mai

Scanned with OKEN Scanner

deconcertante birocraţii, propriile lor tradiţii, pregătindu-se să întîmpine ziua demult visatei eliberări şi autonomii naţionale. Într-o atmosferă de efervescenţă subterană, de agitaţie confuză, oraşul cu puternică patină medievală avea să fie întîiul decor al sensibilităţii maladive, manifestată de timpuriu de către viitorul autor al *Castelului*. „*Ungherele obscure, pasajele secrete, ferestrele oarbe, curţile murdare, sinistrele hanuri,* scrie el, *continuă să trăiască în noi.*" Asemenea elemente nu ne pot asocia în nici un fel întemeiatul renume de frumuseţe al oraşului de aur, care, în orice împrejurări, nu putea să nu-şi pună în evidenţă splendorile sancţionate de entuziasmul tuturor călătorilor. Dar ochiul nocturn, şi, mai cu seamă, sufletul copilului şi adolescentului îşi vădesc vocaţia umbrelor, capacitatea de a înregistra totul în clişeu negativ. A contribuit, desigur, la formaţia lui şi mediul în care a trăit. Cît de elocvente sînt notaţiile din *Jurnalul* său de la 17—18 mai 1910, unde educaţia primită revine ca un *leit-motiv* obsesiv, la începutul cîtorva pasaje: „*cînd mă gîndesc bine, trebuie să spun că în nenumărate privinţe educaţia mea mi-a pricinuit mult rău*". Acest reproş se referă nu numai „*la părinţii mei, cîţiva membri ai familiei, anumiţi obişnuiţi ai casei, anumiţi scriitori*", ci, după cum o arată el, „*reproşul se îndreaptă ca un pumnal spre întreaga societate*". E important s-o reţinem, pentru a putea înţelege şi descifra sensul parabolic al întregii sale literaturi, şi îndeosebi al *Procesului*. E, în genere, important să stăruim asupra unor detalii biografice, asupra diverselor evenimente şi incidenţe, asupra profilului său şi a mărturisilor sau a opiniilor sale, pentru că, mai mult ca la oricare alt autor contemporan, opera lui Kafka e glosa artistică detaliată pînă la paroxism, a propriei sale existenţe.

După ce urmează şcoala secundară, îşi dă doctoratul în drept şi intră ca funcţionar la o mare companie de asigurări. E un celibatar urmărit de ideea mariajului, dar, asemenea lui Kierkegaard, nu i-a fost dat să-l realizeze niciodată, rămînînd de-a lungul întregii vieţi terorizat de tentative ratate. Se pare că era în acest sens şi victima unor inhibiţii biologice, a unor complexe obscure,

Scanned with OKEN Scanner

judecînd după frecventele notații din *Jurnal*. Era probabil și o implicație fiziologică a spaimei, care vom vedea că se precizează ca una din dominantele psihologiei sale. La 18 ianuarie, în același *Jurnal*, găsim o indubitabilă confirmare : „*M. are dreptate : nenorocirea e spaima [...]. Desigur, lucrurile nu sînt niciodată atît de clare, sau mai curînd sînt întotdeauna ; de pildă : dorința sexuală mă apasă, mă chinuie ziua și noaptea : pentru a o satisface ar trebui să-mi depășesc spaima, pudoarea și, fără îndoială, tristețea...*“ Inițiala e a scriitoarei cehe Milena Jasenska, admiratoarea și traducătoarea lui Kafka, față de care se pare că a nutrit o vie pasiune. Abia mai tîrziu, însă, în 1923, întîlnind-o pe Dora Dymant la Berlin, cunoaște o adevărată intimitate erotică și rămîne cu ea pînă cînd, la 3 iunie 1924, moare de tuberculoză într-un sanatoriu de lîngă Viena.

Viața destul de scurtă a lui Franz Kafka a fost în general de o monotonie exasperantă. Prea puține evenimente exterioare, prea puține episoade ce s-ar putea reține ca hrană pentru zelul și curiozitățile biografilor săi. Totul s-a consumat înlăuntrul lui, unde faptul cel mai anodin căpăta proporții uranice datorită sensibilității exacerbate a unui om de o mare puritate sufletească, înspăimîntat de propria sa incapacitate de a reacționa categoric în fața societății care începea să-și pună în evidență stigmatele. Adevărata lui biografie e întîi de toate morală, psihologică, eminamente interioară, și nu se poate urmări fără ochiul magic al analizei introspective. Ceea ce e dincolo de orice îndoială e faptul că realitatea acestei biografii nu se pretează la interminabile divagații psihanalitice, după cum opera ce o transcrie nu poate fi concepută ca o simplă caligramă a absurdului. Pentru bunul-simț ce-l conține, în această contingență a supralicitărilor psihanalitice și a tuturor investigațiilor de domeniul autopsiei psihice, citez aceste cuvinte ale lui G. Gusdorf, dintr-o prezentare a lui Kierkegaard : „*Spinoza nu e decît un tuberculos. Nietzsche nu e decît un paralitic general, Van Gogh nu e decît un epileptic, cutare și-a iubit mama cu o dragoste vinovată, un altul prezintă toate stigmatele unui paricid. Cel mai detracat dintre toți trebuie să fie, în asemenea cazuri,*

Scanned with OKEN Scanner

medicul morților, care-și închipuie că a descifrat secretul geniului." Viața și literatura lui Kafka au deopotrivă un sens care nu se percepe în afara condițiilor sociale, politice, etice ale mediului respectiv și nu se realizează într-o zonă extraistorică. Condiții existente, prefigurate sau intuite într-un viitor care abia astăzi se precizează. Ceea ce nu înseamnă că, folosind utilajul precar al simplificărilor, vom pătrunde în universul lui sumbru. Nu are nici un rost să-l taxăm de *realist*. Nu are rost să inventăm un pseudo-Kafka, ci să-l cunoaștem și să încercăm a-l înțelege pe cel adevărat.

În studiul ce i-l consacră, Ernst Fischer urmărește tocmai procesul de alcătuire a acestei biografii, care se traduce printr-o treptată alienare. Primul mediu în care se precizează această alienare este cel familial : Tatăl, burghez înverșunat, îi apare ca un Chronos gata să-și devoreze copiii și e cel ce, după cum spune Fischer, „*frînge coloana vertebrală a debilului copil*" ; mama și celelalte rude ce-l copleșesc cu o dragoste înăbușitoare nu văd în el nimic altceva decît „*animalul familial*". Sentimentul care-l domină este înstrăinarea : „*Toți îmi sînteți străini*, scrie el mamei sale, *nu simt decît înrudirea de sînge*", și chiar ura pe care o mărturisește. Dar în dragostea tatălui său el detestă în egală măsură și pe tiranul familiei, ca și pe reprezentantul unei clase odioase. Iată ce-i scrie în această privință : „*Am izgonit tot ceea ce-mi amintește cît de puțin despre tine. În primul rînd afacerile... Lucrurile care pe atunci îmi deveniseră acolo, pentru prima oară limpezi, mă chinuiră, mă rușinară — și în special comportarea ta cu angajații... Îi numeai pe angajați «dușmani plătiți», ceea ce și erau în realitate — dar înainte de a fi devenit, tu mi-ai apărut ca «dușman care plătește». Iată de ce am simțit nevoia să trec de partea angajaților.*" În persoana tatălui său el nu vede o apariție singulară, ci un reprezentant al întregii burghezii, ale cărei prerogative „*nu se bazează pe rațiune*". De aici sentimentul absurdului unei lumi ce-l înconjoară și spaima ce se dezvoltă, din altoiul absurdului, pe tulpina firavă a aceluia ce nu și-a ascuns structurala lui slăbiciune, ci și-a recunoscut-o în repetate rînduri, cu o mișcătoare sinceritate.

Scanned with OKEN Scanner

La un atare mediu familial se adăuga acela al orașului : Praga era, după expresia lui Fischer, „*Orașul cel mai plin de contradicții al monarhiei habsburgice*“, oraș eteroclit, disimulat, enigmatic, plin de fantomele unei istorii contorsionate, unde evreii deveneau minoritatea unei minorități, respectiv a celei germane. În sfîrșit, frecventarea unei anumite literaturi a contribuit la accentuarea și la maturizarea vocației sale pentru singurătatea convulsivă, pentru viziunea de coșmar, pentru trăire aprehensivă, și a puterii sale de anticipare a ororilor, pe care omenirea avea să le trăiască într-un viitor nu prea îndepărtat. În primul rînd Kierkegaard, pe care, citindu-l — și apoi studiindu-l insistent —, a avut revelația corespondențelor ce-l legau de singularul său înaintaș. La lectura lui, nota în *Jurnal* la 21 august 1913 : „*după cum presimțeam, cazul lui e foarte asemănător cu al meu, în ciuda deosebirilor esențiale — el e situat, în orice caz de aceeași parte a lumii. El mă confirmă ca un prieten.*“ Aceeași solidaritate cu Dostoievski. Își găsea asemănări și îi justifica într-un mod foarte judicios predilecția pentru psihopați : „*Argumentul lui Max împotriva lui Dostoievski : aduce în scenă prea mulți bolnavi mintali. Absolut inexact. Aceștia nu sînt bolnavi mintali. Indicarea bolii nu e nimic altceva decît un mijloc de zugrăvire a caracterelor.*“ Nu ne dă, oare, el aici o cheie pentru propria lui literatură ? Parafrazîndu-l, am putea spune, uneori, că o anume comportare absurdă a eroilor săi nu e decît un mijloc de zugrăvire a unor situații, a unor împrejurări, un mod de a le sublinia prin grotescul discret. A manifestat, de asemenea, un viu interes pentru Rudolf Steiner, pe care l-a și vizitat, iar după informațiile cuprinse în cartea lui Klaus Wagenbach, în anii studenției Kafka frecventase cu asiduitate un cerc al adepților lui F. Brentano. Cultura lui era, de bună seamă, mult mai vastă, dar receptivitatea specifică naturii și formației, despre care am vorbit, înregistra cu predilecție autorii ce și-i simțea înrudiți. E semnificativă o notație din *Jurnal* (7 ianuarie 1912) privitoare la Goethe : „*Cred că am fost totalmente influențat de Goethe în săptămîna aceasta ; mi-am epuizat însă*

Scanned with OKEN Scanner

puterea cîştigată graţie acestei influenţe şi am devenit neproductiv."

Din aceste rînduri se poate vedea că Franz Kafka a trăit o viaţă de loc străină de vremea lui, că deci nu-i vom înţelege literatura fără a ţine seama de toate determinările ei.

II

Moştenirea literară a lui Kafka e destul de vastă dacă ne gîndim că moartea l-a surprins pe cînd abia împlinea patruzeci şi unu de ani şi, de asemenea, că o bună parte din manuscrise şi le arsese el însuşi, cu puţin timp înainte. Scrierile lui ar fi putut avea aceeaşi soartă, dacă Max Brod, prietenul apropiat şi executorul lui testamentar, n-ar fi cutezat să contravină indicaţiilor primite. Iată ce-i scrisese Kafka în preziua morţii : „*Ultima mea rugăminte, iubite Max, e aceasta : Tot ceea ce se poate găsi printre cele rămase de la mine (adică în biblioteca mea, în dulap, în secrétaire, în casă şi la birou sau în oricare alt loc), tot ceea ce las, adică manuscrise, carnete, scrisori personale sau nu etc. [...] trebuie să fie ars fără excepţie şi fără a fi citit.*" În timpul vieţii apăruseră cîteva nuvele, printre care *Metamorfoza, Verdictul, Colonia penitenciară, Un medic la ţară, Fochistul* (fiind de fapt primul capitol al romanului său *America*), dar nici unul din cele trei romane, esenţiale pentru creaţia lui, nu fuseseră date spre publicare : *America, Procesul, Castelul*. Max Brod le-a revăzut, a ordonat materialul — operaţie dificilă, dat fiind că, deşi faptul nu e întotdeauna vizibil la o primă lectură, toate trei sînt neterminate — şi le-a încredinţat tiparului cu sentimentul că numai în acest fel îşi putea face datoria atît faţă de marele său prieten, cît şi faţă de posteritatea lui. Mai tîrziu, a fost editat într-un volum masiv, de aproape 700 de pagini, *Jurnalul* lui Kafka şi o parte din corespondenţă în volumul intitulat *Scrisori către Milena*, precum şi alte cîteva culegeri de nuvele şi povestiri, iar André Gide, în colaborare cu ilustrul actor şi om de teatru Jean-Louis Barrault, a publicat o piesă după *Pro-*

cesul. De curînd, regizorul Orson Welles a realizat un film după același roman, intervenind însă cu anumite elemente străine de textul kafkian și încercînd să-i dea o interpretare strict contemporană, legată cam simplist și limitativ de evoluția vieții în anii fascismului.

Dintre aceste romane ce reprezintă opera lui capitală, *America* e cel mai puțin complex, cel mai lesne descifrabil. E primul în ordine cronologică și ultimul în privința gradului de interes pe care l-a suscitat în rîndurile criticii literare. Celorlalte două le datorează autorul adevăratul asalt pe care i l-au dat exegeții. Atenția de care s-au bucurat aceste romane, și îndeosebi *Procesul*, e foarte firească, pentru că, pornind de la ele, vom putea înțelege sensul literaturii kafkiene în ansamblul ei.

Ce ne spune autorul în vestitul *Proces*? În primul rînd, cartea nu se poate povesti, pentru că ar însemna să ocupăm un spațiu nu cu mult mai mic decît paginile ei, încercînd a expune infinitatea detaliilor care o compun, dat fiind și caracterul lor neobișnuit și irezumabil. În mare, este vorba despre punerea sub acuzare a domnului K., eroul principal atît al *Procesului*, cît și al *Castelului*. Într-o dimineață, el e arestat de către agenții poliției, fără a i se aduce la cunoștință motivul. După ce e oprit o vreme în propria sa locuință, i se spune că, deși arestat, își poate continua viața în libertate, își poate vedea de treburi la banca unde e angajat, urmînd a se prezenta doar la înfățișările fixate de tribunal. De la început, cititorul ia contact cu absurdul care-l va urmări de-a lungul întregii lecturi, ca o umbră omniprezentă. Arestarea se produce aparent normal, și totuși are ceva profund absurd. Pe de o parte, lui K. nu i se spune motivul, pe de altă parte, agenții au o comportare cel puțin curioasă ; îi mănîncă micul dejun adus de proprietăreasa pensiunii, încearcă să-i ia lenjeria și apoi, în loc să-l conducă la comisariat, îl introduc în camera vecină, locuită de o dactilografă, unde Domnul K. găsește pe șeful agenților și pe cei trei funcționari mărunți de la banca la care lucra el. După un schimb de replici fără sens, el află că-și poate relua ocupațiile cotidiene. Nimic fantastic, nimic fabulos — totul e perfect real, dar, cum s-a remarcat, de o realitate ireală. Irealitatea

Scanned with OKEN Scanner

e şi mai şocantă, cînd îl vedem pe K. prezentîndu-se în faţa tribunalului : o mare şi cenuşie casă de raport, unde, într-o încăpere scundă, o spălătoreasă, în plin exerciţiu al funcţiunii, îl pofteşte să intre ca şi cînd l-ar fi cunoscut, ar fi ştiut totul cu privire la aşa-zisul său proces ; din odaia spălătoresei intră în sala tribunalului, unde o asistenţă ciudată părea să-l aştepte. Îndată ce el îşi începe pledoaria, acuzînd oficialităţile de o procedură abuzivă, se produc vagi reacţii de aprobare, dintr-o parte a asistenţei, apoi intervine o rumoare undeva în fundul sălii şi reapare spălătoreasa care face dragoste cu un student. Şi aşa mai departe, o înlănţuire de episoade lipsite de sens, pînă cînd, în sfîrşit, K. e ridicat de acasă de către doi indivizi solemni, îmbrăcaţi în redingote, şi dus undeva în afara oraşului, pe un maidan, unde este înjunghiat.

În toată cartea, Domnul K. e singurul personaj care încearcă să se poarte mai mult sau mai puţin conform cu logica, să manifeste o atitudine de om normal. Ceilalţi eroi au cu toţii ceva nefiresc în actele lor, cum nefireşti sînt şi aproape toate împrejurările, relaţiile dintre oameni, evenimentele. E pretutindenea un cult al absurdului, care se celebrează după rituri inexplicabile, întru slăvirea unui ciudat şi invizibil zeu al alienaţiei mintale, zeu tiranic şi neîmblînzit în misterioasa lui tenacitate. Numele acestei prezenţe universale este „Justiţia". Oriunde se duce K. nu găseşte decît oameni care lucrează pentru această justiţie bizară, ce-şi are birourile şi arhivele prin mai toate podurile caselor ; el e singurul neiniţiat, şi tocmai acesta e motivul spaimei ce-l terorizează. El e singurul străin de toate tainele acestei „justiţii" şi trăieşte un coşmar neîntrerupt. Nu însă un coşmar nocturn, populat de fiinţe de fabulaţie monstruoasă, ci unul ce se desfăşoară la lumina zilei, cu elemente din cea mai imediată realitate.

În *Castelul*, acelaşi K. vine într-un sat din preajma castelului care-l angajase ca măsurător de pămînt şi încearcă zadarnic să-şi facă meseria. Nu numai că nu izbuteşte să afle ce are de făcut, dar nu parvine măcar să ia contact cu cineva dintre cei ce-l chemaseră şi, fără să pătrundă în lumea castelului, rămîne în sat, vegetînd

printre țăranii obtuzi, în așteptarea zadarnică a unei ocazii de a-și rezolva problema. Urmărit de ideea inaccesibilității castelului, K. întreprinde totuși cîteva tentative disperate, dar se găsește mereu în situația străinului, care nu poate înțelege nimic din legile ce guvernează în lumea respectivă. I se relatează despre un oarecare Klamm, personaj important în uriașa birocrație a castelului, are chiar prilejul să se întrețină cu secretarul acestuia, care-i vorbește despre procese-verbale ce n-au nici un scop ; are o întrevedere cu primarul satului și află că angajarea lui e, de fapt, o eroare : cîndva, cu ani în urmă, se pusese problema chemării unui măsurător de pămînt, dar, ulterior, se renunțase la el. Primarul are și el o arhivă prin care scotocește soția lui, fără ca să găsească o veche hîrtie. Toți vorbesc despre birouri, servicii, arhive complicate, despre funcționari inabordabili, supuși unei ierarhii criptice. Toți îl privesc ca pe un inoportun : *„Dumneata nu ești de la castel, nici din sat — nu ești nimic“* — îi spune hangița. Ca și în *Procesul*, atitudinea celor ce-l înconjoară pare dictată de prescripții impenetrabile, secrete, ca într-o conspirație misterioasă, din a cărei desfășurare lîncedă nu se poate detașa nici un indiciu de logică.

Care e sensul acestor romane ? — iată întrebarea ce se pune în mod firesc. În recenta lui *Histoire du roman moderne*, R. M. Albérès dă un răspuns care simplifică problema și neagă, practic, rostul oricărei exegeze : *„El [Kafka,* n.n.*] n-a voit să exprime o anumită filozofie, nici să dea o imagine literară a condiției sale personale. Pur și simplu, influențat, cum e foarte evident, de situația, complexele, lecturile sale, el a renunțat să-și exprime sensibilitatea, opiniile, ideile. În loc s-o facă, el a construit în mod voit povestiri incomprehensibile, pentru ca ele să scape oricărei interpretări.“* O asemenea soluție e însă cu totul precară. O contrazic violent atît viața, cît și mărturisirile personale și opiniile despre scris ale lui Franz Kafka. Omul care încă din tinerețe își manifestase nemulțumirea față de mediul înconjurător, față de întreaga societate a timpului său, nu putea exclude orice problematică din arta lui. Mutilat spiritual și psihic, înzestrat cu o fire slabă, el a fost incapabil să înțeleagă

Scanned with OKEN Scanner

în structura contradictorie a societății burgheze altceva decît o realitate absurdă, care-i oferă omului un permanent temei pentru spaimele, depresiunile și eșecurile lui. Domnul K. — mai e oare nevoie să arătăm identitatea lui cu însuși autorul ? — trăiește o experiență de viață echivalentă cu o anticipare a infernului. Cum se constituie, însă, acest infern ? Prin simpla dispariție a rațiunii, a sensului, ca și prin hipertrofiere. Cu sentimentul mutației firescului în monstruos, prin abolirea oricărei logici, Kafka își construiește, în romanele sale capitale, un sistem complex de parabole concentrice, cu atît mai greu de descifrat, cu cît în ele se implică o infinitate de factori : umorul sinistru, generozitatea, simțul acut pentru detaliile cele mai anodine, inflexiunile aluzive, transcrierile fragmentare ale datelor subconștientului etc. Cert este însă că tîlcul acestor parabole se hrănește din intuiția ambianței sociale și politice a vremii și chiar din ambianța politică a lumii viitorului pe care geniul său îl aproximează. Nu poți parcurge *Procesul* fără să simți ceva din atmosfera dictaturilor care își aveau germenii încă în birocrația de dinaintea primului război mondial : arestul nemotivat, proliferarea agenților, teama generală, sentimentul umbrei ce te urmează amenințătoare, abuzul, sfidarea intimității omenești — toate acestea sînt vii în romanul lui Kafka. Le simți în ciuda epicului delirant, în ciuda incoerenței și a situațiilor absurde, și nu poți ignora în cărțile lui o aproximare a tragismului condiției umane într-o epocă de crepuscul istoric. E mai mult decît evident faptul că autorul *Procesului* n-a fost un cronicar al absurdului gratuit, așa cum reiese din afirmația, anterior citată, a lui R. M. Albérès. Cred că Helmut Richter rostește adevărul cînd spune că, departe de a vădi *„un estetism ce se complace în edificarea arbitrară a unui univers absurd [...]*, Procesul *s-a născut dintr-un efort intens de cunoaștere și stăpînire a realului"*. Cred că, de asemenea, subliniază încă o dată esența literaturii kafkiene, cînd adaugă : „Procesul *e documentul unic în genul său, mărturia răscolitoare a unui rigorism moral elevat, susținut de convingerea măreției posibilităților umane — și a celei mai adînci disperări privitoare la evidența și fundamentala inumanitate a timpului său"*.

Scanned with OKEN Scanner

Această disperare, născută din ansamblul condiţiilor naturii şi formaţiei sale specifice, e sursa alfabetului convulsiv şi a coşmarelor kafkiene, şi deci principalul obstacol în desăvîrşirea cunoaşterii estetice pe care o proiectează opera lui. Ea îl împiedică să desluşească, dincolo de realitatea unei epoci, legile şi dinamica istoriei şi-l face să confunde uneori o societate cu Societatea. Cu toate acestea, puterea artistului triumfă asupra neputinţei şi spaimelor omului, şi atunci imaginile cele mai nefireşti, după cum vom vedea-o, îşi depăşesc propria lor absurditate şi capătă rezonanţa unor dureroase acte de acuzare.

III

Pierre de Boisdeffre îl numeşte pe autorul *Procesului „ingenios regizor al Absurdului"* — ceea ce poate cuprinde o parte de adevăr, dacă observăm că uneori scenele absurde din romanul lui Kafka se organizează, capătă o direcţie, un sens. În asemenea cazuri, absurdul se converteşte în grotesc şi această mutaţie ne permite să realizăm intenţia autorului, să pătrundem o clipă în intimitatea atelierului său. Trebuie spus, însă, că ipoteza lui de interpret lucid alternează după o ritmicitate capricioasă, neaşteptată, cu aceea de erou ; dacă uneori el regizează absurdul, nu e mai puţin adevărat că se şi lasă regizat de absurd.

Există pasaje unde intenţia grotescului transpare, ca, de pildă, cînd Domnul K., revenind în sala tribunalului şi încercînd să deschidă cărţile vechi aflate pe masa judecătorului, respectiv codurile în virtutea cărora se desfăşura, cel puţin prezumtiv, procesul, constată că prima din ele începea cu o gravură obscenă, iar a doua era un roman intitulat : *Chinurile pe care le suferi Margareta de la bărbatul ei.* În genere, umorul negru alternează cu spaima ; rîsul se însoţeşte cu strigătul disperat de o atare manieră, încît e foatre greu să le desluşeşti. Ele colaborează, însă, evident în direcţia aceleiaşi spaime faţă de fenomenul degradării valorilor şi al incapacităţii omului de a stăvili această degradare, care-l antrenează fatal şi-l

Scanned with OKEN Scanner

transformă într-o victimă neputincioasă și lamentabilă. Nu cred că se poate vorbi la Kafka despre o viziune atemporală a acestui fenomen de eșuare, despre o detașare a lui de istorie și de ansamblul condițiilor în care-l proiectează el. În fond, eroul kafkian nu face decît să confrunte în permanență două imagini ale realității : una interioară cu alta obiectivă, pe care o întîlnește. El vine la castel înarmat cu o serie de date privitoare la viitoarea lui muncă și chiar la relațiile ce trebuie să existe între oamenii printre care va trăi ; tot așa cum, aflîndu-se în situația acuzatului, el reacționează pe baza tuturor cunoștințelor ce le are despre modul de desfășurare a unui proces. Acest bagaj de cunoștințe nu e produs de imaginația lui, ci reprezintă acumularea unor experiențe anterioare, transmise de înaintași. Tot societatea l-a înzestrat cu aceste date despre viața ei. El n-a participat la nici un alt proces în calitate de acuzat și n-a fost, personal, angajatul nici unui alt castel, dar cum asemenea fapte s-au petrecut cu mulți alții de nenumărate ori, K. beneficiază de întreaga lor experiență devenită lege a societății, a vieții, devenită normă de conduită generală.

Imaginea pe care o are el despre realitatea vieții ambiante se organizează, deci, pe temeiul acestor norme, al acestei logici sociale și umane, și nu de apartenență transcendentală. Faptul că ea este contrazisă violent de cealaltă imagine, pe care o întîlnește K., arată că schimbarea s-a produs între timp, că procesul de degradare a intervenit ulterior, că are o cauzalitate necunoscută încă. Eroul principal e un om normal, are o comportare obișnuită, un mod logic de a gîndi — într-un cuvînt, seamănă cu fiecare din noi, după cum, în manifestările lor absurde, toți ceilalți eroi par înrudiți, par să aparțină aceleiași lumi, unei lumi situate la antipod sau undeva într-un alt tărîm, într-o planetă ciudată. Opoziția sugerează ideea unui conflict între om și societate — o societate nouă, contemporană, însă nu aceea care-i furnizase datele ce constituie imaginea lui anterioară despre viață, despre relațiile sociale. Disocierea nu e întotdeauna evidentă în opera lui : nu o dată Kafka pare să creadă că acest conflict e o fatalitate intrinsecă a însăși condi-

Scanned with OKEN Scanner

ţiei umane, dar e limpede că el admite totuşi premisa echilibrului anterior. Ceea ce ne arată el este doar că procesul de alienare face ca, luat în parte, fiecare individ să fie consecvent cu ideea de valoare umană, în timp ce acelaşi om, devenit element component al societăţii, să participe conştient sau inconştient la negarea ei. Care e mecanismul acestei degradări, al acestei înstrăinări? Opera kafkiană nu dă răspunsuri. Autorul *Procesului* formulează doar marile întrebări filigranate în fiecare pagină, şi poate că tocmai ele dau cărţilor lui Kafka aerul apăsător. Poate că de aceea, citindu-le, ai sentimentul că străbaţi galeriile posomorîte ale subteranelor unei vechi şi de mult scufundate cetăţi, care a trecut din legendă într-o arheologie himerică. Dintre toate cele cunoscute înainte de a fi pătruns aici, nu mai găseşti decît o suită de fantome groteşti. Toate lucrurile în care credeai se dezmint: viaţa, moratea, iubirea, bucuria şi chiar suferinţa — ţipetele poliţaiului flagelat seamănă cu ale unei *maşini de suferit*, spune autorul — capătă o culoare ciudată, de o meschină monstruozitate.

Atîta vreme cît omul îşi păstrează integritatea, cît refuză să se supună puterilor necunoscute ce acţionează asupra lui, el reuşeşte să se menţină în limitele unei existenţe demne, dar pe măsură ce acceptă condiţiile ce i se impun, pe măsură ce reacţiile lui se reduc la numitorul comun, el decade şi sfîrşeşte prin a fi învins. Îl invadează spaima şi sentimentul pustiului, al zădărniciei, al umilinţei. I se pare că ispăşeşte ruşinos un păcat cu atît mai greu, cu cît el însuşi îl ignorează.

Că în opera kafkiană există acel „*pumnal îndreptat spre întreaga societate*", despre care vorbeşte şi în *Jurnal*, e dincolo de orice îndoială. Dar literatura lui nu se poate reduce la această determinare, fără să o denaturăm prin simplificare. Am văzut că viaţa lui ni-l arată ca pe un om slab, urmărit de angoase şi umbre, chinuit de întrebări şi de propria lui neputinţă — un om din familia marilor turmentaţi ai spiritului, din genealogia unor Dostoievski, Kleist, Kierkegaard. Teama lui însă nu e întotdeauna egală cu sine: uneori ea devine, după cum

Scanned with OKEN Scanner

singur ne-o arată, *„dorință pătimașă de ceva mai mare decît toate cauzele ce-l provoacă"* — adică o aspirație metafizică, o anxietate a adevărurilor supreme. În căutarea acestor adevăruri, el sondează cu perseverență paroxistică și sîngerează în întuneric. El e un profet confuz și tulburător, dar și o victimă a marilor adevăruri care-l înving. Dacă vom reține ceva din exemplul artei sale, de o incontestabilă tensiune umană și metafizică, e în primul rînd acest refuz al confortului spiritual, acest refuz al dimensiunilor mediocre, această aspirație spre absolut, spre tot ceea ce trece dincolo de orizonturile cucerite. Cred că aici rezidă latura supremă a prozei lui, fuzionînd cu tradiția dintotdeauna a artei ; aici se constituie măreția literaturii lui Franz Kafka. Dar și tonalitatea sumbră, profundul pesimism care o învăluie, atmosfera convulsivă, strigătul înăbușit de mîna spaimei *(Scrisori către Milena)*, religia disperării sînt tot atîtea componente ce nu pot fi ignorate. Privită prin prisma lor, opera kafkiană e cîntecul de lebădă al unei culturi — cîntec sfîșietor ca o prevestire de moarte. După el nu mai urmează decît tăcerea.

Iată de ce cred că autorii care văd în Franz Kafka un deschizător de drumuri, un întemeietor de nouă tradiție în romanul modern, confundă valoarea unei opere cu puterea ei de fecundație și de proiecție în viitor. Experiența nu face decît să confirme că, pornind de la literatura lui, se ajunge la impasul inevitabil. Un Samuel Beckett, fără acuitatea și sinceritatea arzătoare a lui Kafka, populează romanele sale (care sînt mai curînd un fel de poeme hibride) cu imagini informe, un Robbe-Grillet își plictisește cititorul cu interminabile descrieri ale acelorași lucruri văzute din toate unghiurile imaginabile ; el pare deliberat, pedant, fals, pare să-și fi construit anume un labirint ca să aibă prin ce rătăci, să-și fi procurat cu grijă o recuzită stranie. Palid epigonism, banalizare ireverențioasă a marilor drame ale expresiei, pe care le-a trăit atît de intens și de dureros Franz Kafka. Dacă le alăturăm cărților lui, romanele celor ce încearcă

zadarnic să-l urmeze nu sînt decît măşti inerte, chipuri de lut cu o anatomie mimată. Sau, ca la Beckett, imnuri negre închinate mutismului, descompunerii, viziuni de absurde epiloguri ontologice. Timpul nostru, care încheie o istorie şi inaugurează alta, are nevoie de pionieri viguroşi, plini de curaj şi de vitalitate frenetică, de încredere şi de ingenuitate de visători. Are nevoie de o altă mitologie decît aceea a înfrîngerii şi a spaimei.

Scanned with OKEN Scanner

CONSTANTINOS KAVAFIS

I

Pe un meridian exotic, la confluența Levantului cu vechile, milenarele civilizații, cel mai mare poet grec modern a rămas stăruind ca o efigie criptică. L-am cunoscut întîi ca personaj fantomatic al plăsmuirilor unui englez vrăjit de lumea eteroclită a Alexandriei : Lawrence Durrell, care-l evocă nocturn în celebrul său *Quartet* — apoi, pe o filieră italică am navigat spre universul poeziei sale. Eugenio Montale și Alberto Moravia îl elogiaseră iar bătrînul și generosul Ungaretti, născut și el în orașul de scaun al helenismului, îi făcea un portret sumar, mai mult din gînduri și sentimente ceţoase decît din linii fixate prin cuvînt. Pînă la urmă portretul nici nu se anticulează și din puținele rînduri ale poetului italian nu se desenează decît un nimb pentru creștetul aceluia care a fost Constantinos Kavafis.

Poezia lui s-a afirmat îndeosebi în ultimii zece ani, cu toate că murise încă în 1933, cînd era cunoscut mai mult în Grecia și, chiar acolo, în cercurile restrînse ale oamenilor de litere. Răspîndirea și prestigiul de azi al operei lui coincid cu tendințele liricii actuale spre o anumită esențialitate și stringență interioară, dincolo de experiențele dintre cele două războaie, abia acum asimilate pe deplin. El este unul din poeții care patronează evoluția liricii primelor generații europene de după război, unul dintre aceia ce simbolizează, într-o epocă agitată și confuză, valorile primordiale ale tradiției continentului

nostru, cu specificitatea şi cu virtualităţile ei inepuizabile. Şi tot el relevează acele laturi ale culturii europene, bolnave de patimă şi de rafinament, pe care adîncimea orizontului istoric le situează într-o lumină crepusculară.

Kavafis s-a născut în aprilie 1863 la Alexandria, în familia numeroasă a unui comerciant bogat. La şapte ani rămîne orfan şi treptat cunoaşte dificultăţile materiale, însoţindu-şi mama în Anglia, unde trăieşte o vreme la Londra şi Liverpool. Adolescenţa şi-o petrece la Constantinopol, într-un mediu ticăloşit de vicii aberante, care-l înlănţuie şi-l aruncă pe totdeauna în captivitatea inversiunii sexuale celei mai tiranice, dînd senzualităţii sale structurale un curs obsesiv şi morbid. Această precizare nu e o simplă indiscreţie biografică, şi nici un tic freudian, ci un element indispensabil cunoaşterii şi înţelegerii unui poet care, departe de a-şi ascunde căderile, n-a ezitat să le dezvăluie, lăsînd să se strecoare direct în propria lui poezie un venin filtrat de întreaga lui existenţă.

Studiile şi le-a făcut mai mult în afara şcolilor decît în incinta lor, ajungînd a fi cu toate acestea cunoscător al cîtorva limbi străine, lector avizat şi subtil al marii literaturi din toate timpurile şi mai cu seamă din cele vechi. Din 1885 trăieşte la Alexandria ca funcţionar superior într-un minister, hazardîndu-se uneori şi în riscante jocuri de bursă sau de tripou. Una din poeziile sale, intitulată *Un tînăr om de artă în al douăzeci şi patrulea an al său*, pare să fie un autoportret nemărturisit, care-l înfăţişează în perioada primilor săi ani la Alexandria, *„tîrîndu-se prin cafenele"*, dedat *„acelei plăceri bolnave"*, risipindu-şi viaţa dureros şi umilitor. Devine cu vremea un personaj important în lumea artistică şi literară a oraşului de la gurile Nilului. Aşa şi-l aminteşte Ungaretti, pe cînd era tînăr şi l-a întrezărit în unul din localurile de pe Bulevardul Ramleh, apoi cînd izbutise să-l cunoască şi să fie primit în societatea lui, dacă se poate spune aşa despre un om prin excelenţă devot al solitudinii. *„Uneori,* scrie poetul italian, *lăsa să cadă un cuvînt înţepător şi atunci somnolenta noastră Alexandrie într-o clipă se reaprindea strălucind prin mileniile*

Scanned with OKEN Scanner

ei, cum nu mi-a fost dat să văd ceva strălucind vreodată."
Viaţa lui se confundă pînă la un punct cu însăşi viaţa de fast crepuscular a oraşului, pe care o trăia cu voluptate. Îi plăcea să cultive poza şi să-şi alcătuiască o legendă enigmatică — sau mai bine-zis se identifica el însuşi cu propria-i legendă într-un atare grad, încît dispărea orice limită între realitatea unei existenţe şi proiecţia ei apocrifă. După jumătatea vîrstei, nevoia de singurătate i se acuză mereu şi poetul părăseşte orice contingenţă mondenă, se izolează în locuinţa lui elegant mobilată cu piese antice şi covoare de preţ, plină de cărţi bune şi luminată cu lămpi de petrol, cu lumînări şi candele. Renunţă la slujbă şi se consacră exclusiv poeziei, scriind cea mai mare parte a poemelor ce constituie opera lui definitivă. Cei ce l-au cunoscut oarecum mai îndeaproape ne spun că avea deplina conştiinţă a valorii sale, pe care nu ezita s-o manifeste cu nobilă discreţie şi îşi domina de sus numeroşii şi înverşunaţii detractori. Aurul vechi din peniţa lui a strălucit uneori şi în acerbe polemici cu adversarii pe care ulterior a învăţat să-i ignoreze mai nimicitor decît îi atacase vreodată.

Nu se cunosc oameni care să se poată mîndri că i-au fost prieteni în adevăratul înţeles al cuvîntului. Impenetrabil adesea, dificil întotdeauna în relaţiile lui, plin de reticenţă orgolioasă şi de ascunzişuri pe care îi plăcea să şi le exploreze singur, a fost toată viaţa un desăvîrşit complice al tuturor umbrelor sale. A trăit într-un timp în care istoria şi mitul se implicau în doze secrete şi care era deopotrivă timpul lui şi al acelui univers de răspîntie a marilor culturi, unde permanentul şi revolutul nu sînt decît două elemente ale aceleiaşi misterioase clepsidre. Vechii autori, în ale căror pagini stau atîtea surse ale poeziilor lui, par să-i fi fost contemporani ca şi Paleologii sau Ptolomeii ce apar invocaţi în cuvinte ori în dificile aluzii. Şi totuşi, contemporaneitatea aceasta bizară nu se împlineşte printr-o regresiune istorică, ci mai curînd printr-o transgresiune a cronologiilor, în spiritul perpetuării acelor valori cărora istoria nu face decît să le ofere noi ipostaze. Aş spune că a trăit „*după formulele vechilor magi elenico-sirieni*", dacă aş folosi drept metaforă titlul uneia dintre poeziile lui.

Scanned with OKEN Scanner

În 1932 a plecat la Atena ca să se opereze de o tumoare. Boala i-a fost însă nevindecată şi l-a silit să lîncezească într-o convalescenţă înşelătoare, pînă cînd la 29 aprilie 1933 s-a stins în spitalul grecesc din Alexandria. Abia după moarte au apărut într-un volum masiv versurile lui Kavafis, pe care în timpul vieţii le publicase cu zgîrcenie în cîteva reviste, sau culegeri de circulaţie mai mult decît restrînsă — aproape clandestine. Mai mult decît Palamas, decît Sikelianos şi chiar Seferis — nu de mult laureat al Premiului Nobel —, Constantinos Kavafis a fost sortit unui prestigiu care a anulat de mult zelul şi consecvenţa tuturor detractorilor lui. Temeiurile acestui prestigiu voi încerca să le cercetez, o dată cu poezia lui, în cele ce urmează.

II

Opera poetică a lui Kavafis nu poate fi înţeleasă fără o prealabilă determinare a ambianţei în care s-a născut şi fără a se stabili raporturile ei cu diversele surse ce o alimentează. Fie cu experienţele biografice, fie cu cele livreşti, fie, în sfîrşit, cu arsenalul de aluzii atît de sublimate încît detectarea lor a constituit o întreprindere dificilă şi de atîtea ori riscantă pentru cei mai avizaţi exegeţi ai poetului. Punctul de plecare şi în acelaşi timp de sosire al acestei poezii, e Alexandria care constituie periplul ei închis, orbita ei obsesivă, unghiul infim de unde ochiul poetului scrutează un univers întreg. Prin Alexandria nu înţeleg un singur punct geografic, ci o lume aparte, cu istoria şi metaistoria ei, cu miturile şi tradiţiile ei concentrate din toate civilizaţiile ce s-au născut şi au murit intrînd în timp aşa cum apele Nilului dispar în Mediterana după ce, adormind în Deltă, visează ultimul vis. Alexandria a fost delta de aur a vechilor civilizaţii, care veneau să moară acolo, să-şi stingă pe rînd luminile ca într-un ritual ezoteric menit să se desfăşoare secole de-a rîndul; şi înainte de a se stinge, luminile aveau o strălucire fantastă ca de crepuscul somptuos.

Scanned with OKEN Scanner

Cetatea e fără vestigii. Într-o carte a sa de călătorii (*Il deserto e dopo*), Ungaretti spune despre Alexandria că : „*Aici timpul distruge lucrurile, nu le învechește*". Ceea ce rămîne să se perpetueze e un spirit, o atmosferă. Singura arheologie ține de intuiția formelor imateriale care au rămas străvezii în văzduh ; altoiul nevăzut al acestor forme dă poeziei lui Kavafis aerul ei atît de singular. În versurile sale simți gustul esențelor tari ce s-au distilat aici în recipiente obscure, nu o dată asociind substanțe nobile cu altele de proveniență dubioasă și chiar cu stupefiante nocive, practicate sub semnul tălmăcirii vieții ca voluptate care pustiește și ruinează. Aceasta e de altfel și concepția lui despre artă, așa cum se detașează din poezii : arta nu e decît facultatea de a extrage sublimul din întreaga suită de experiențe care e viața, iar poetul nu trebuie să-și refuze nici una din aceste experiențe, acceptînd-o și pe cea mai ignobilă, mai sordidă, mai dizolvantă. Religia experienței trăite, care îmbogățește și devine, în cele din urmă, o rațiune a vieții și a fiecărei acțiuni omenești, o vedem din poemul său *Ithaca*, unde insula lui Ulise capătă altă valoare decît în mitul homeric. Ea nu mai e ținta supremă a călătoriei, pretextul care în sine nu reprezintă nimic, ci își află justificarea în acea îmbogățire ce-o atrage inevitabil : „*Dacă pornești pe mare spre Ithaca, / urează-ți ca să-ți fie drumul lung / și plin de aventuri, de cunoștințe [...] / Urează-ți ca să-ți fie drumul lung / și multe diminețile de vară / care te vor vedea intrînd — și cît de vesel ! — / în porturi ce-ți erau necunoscute. / Oprește-te prin tîrgurile fenicienilor / să cumperi mărfuri rare : abanos, / mărgăritare și mărgean și ambră, / balsamuri voluptoase de tot felul, / cît poți mai multe balsamuri voluptoase. / Du-te-n cetățile Egiptului / ca să primești de la-nțelepți învățătură.*" Ținta călătoriei rămîne ca un reper simbolic și oarecum fatal, adevărata răsplată fiind în ultimă instanță însăși călătoria : „*Ithaca pururi s-o păstrezi în gînd. / Destinul te va duce la țărmul ei odată, / dar nu fii prea grăbit. / Călătoria / mai bine-i să dureze ani de-a rîndul / și-ntr-un tîrziu la țărmul insuliței / să tragi bogat de tot ce-ai cîștigat pe drum / fără s-aștepți să afli o altă bogăție. [...] / Și de-ai s-o vezi săracă, nu te-a-nșe-*

Scanned with OKEN Scanner

lat Ithaca. / Întors atît de înțelept / vei fi-nțeles ce-n-seamnă o Ithaca."

Trecută în artă, experiența se convertește pierzîndu-și caracterul ei uneori imund, cum ne încredințează Kavafis într-o poezie intitulată *Originea :* doi efebi, care au consumat într-o încăpere un act de voluptate prohibită, se furișează urmăriți de sentimentul culpabilității și poetul încheie : „*Dar artistului cum i se-mbogățește viața ! / Mîine, poimîine poate, sau peste ani, va scrie / viguroase versuri ce-și vor avea aici originea.*"

Spuneam despre Kavafis că el realizează o transgresiune a cronologiei și pare contemporan nu atît în timp, cît în afara lui, cu toți autorii în care își caută surse poezia sa, ori cu personajele evocate, fie că ele aparțin istoriei, fie că sînt pure invenții de fantezie, în spiritul istoriei. Eugenio Montale face, în acest sens, o observație judicioasă : „*Genialitatea lui Kavafis,* scrie el, *constă în a fi înțeles că elinul de atunci corespundea cu homo europaeus de astăzi ; și în a fi reușit să ne scufunde în acea lume ca și cînd ar fi fost a noastră*". Aceasta e într-adevăr marea metaforă a lui Kavafis, a acestei poezii atît de sărace în metafore. El e poetul acelei culturi eline, în care se include spiritul european de mai tîrziu, al acelei culturi simbolizate de Alexandria, cînd a fi grec nu mai era de domeniul apartenenței etnice, ci de acela al civilizației și al spiritualității. El e în genere — ca să revin la meridianul alexandrin — poetul valorilor ce supraviețuiesc civilizațiilor moarte care l-au creat, al valorilor îndelung decantate ; și Grecia lui nu e decît sfera ideală a tuturor acestor valori. De aceea, în ea se încorporează și Egiptul, și Iudeea, și Bizanțul, și Antiochia. Și de aceea, după expresia lui Montale, introducîndu-ne în acea lume, el ne dă sentimentul că sîntem într-a noastră, de azi, de mîine, de totdeauna.

Poezia lui Kavafis are o aură de senzualitate. Într-un poem *(Fiul evreilor),* evocînd pe un anume Iantis Antonius din primul secol după Christos, personaj inventat și, prin numele său pe jumătate grec, pe jumătate roman, asociat la originea ebraică, sugerînd poate, după opinia unui exeget, eteroclitul Alexandriei, poetul scrie : „*N-a fost așa. N-a fost așa. Căci Arta / și Hedonismul*

Scanned with OKEN Scanner

Alexandriei-l avură / fiu al lor inițiat, adoptat." E, cred, ceea ce se poate spune despre el însuși, om prin excelență al artei și al hedonismului rafinat — mai exact om al acelei sfere unde hedonismul și arta sînt două vase comunicante. O bună parte din lirica lui este erotică și trădează libidoul morbid al poetului, exaltat de biografii frivoli și căutători de incidențe senzaționale. Faptul nu poate fi, desigur, escamotat sau trecut sub tăcere cu distinsă discreție, pentru că, dacă în alte cazuri cititorul poate ignora intimitățile neplăcute ale autorului, în cazul lui Kavafis el va întîlni, în nenumărate poeme, mărturia directă, lipsită de orice echivoc, a acestor intimități, pe care sinceritatea poetului le dezvăluie, obligîndu-ne să le discutăm și să le stabilim sensul în poezia lui. Femeia lipsește cu desăvîrșire din opera lui ; cel mult apar uneori evocate figuri feminine din istorie, ca Anna, fiica împăratului bizantin Alexis Comnenul, Anna Dalassena, mama aceluiași, sau Alexandra, soția unui rege iudeu. Pretutindeni vedem efebi înlănțuiți, scene, amintiri detailate despre întîlniri erotice sub zodia lui Ganimede, portrete de amanți etc. Dar toate acestea nu constituie o apologie a intervertirii și perversiunii, ci sînt, în ultimă instanță, materialul brut al unor experiențe de viață devenite imagini care vehiculează emoția poetică. Și ceea ce ne interesează, în cele din urmă, sînt *tocmai aceste emoții*, care în lirica lui sînt de o infinită pregnanță și elevație, în contrast cu imaginile ce le exprimă. În anumite momente avem chiar impresia că poetul însuși trăiește, pe un plan secund, secret, drama patimii sale *morbide* (cuvîntul e utilizat și de el), și dacă n-am citi decît această mică poezie, încă ne-am da seama de lupta dureroasă și crispată pe care a dus-o cu propriile lui vicii : „*Adesea jură să-nceapă-o altă viață, / dar cînd, cu sfaturile ei, apare noaptea, / cu compromisurile și ademenirile ei, / cînd, cu puterea ei, apare noaptea / trupul se-aprinde, arde — și spre-aceeași/ fatală bucurie, pierdut din nou, se-ndreaptă*". Aici e și el, și orașul, și lumea crepusculară care pînă și celor mai nobile metale știa să le aplice savanteria perfidă a acizilor ei produși de o nocturnă și milenară alchimie.

III

Poeziile de inspirație istorică ale lui Kavafis nu se detașează prea evident dintre celelalte, tocmai pentru că, după observația anterior citată, a lui Montale, ele nu ne introduc atît în epoca helenistică sau bizantină — epoci îndeobște preferate de poet — cît, în special, într-o lume în care valorile fundamentale sînt cele ce prefigurează propriul nostru univers de valori. De aceea, ele sînt publicate de obicei intercalîndu-se printre alte poeme, fără să supere la lectură printr-un eventual sentiment al discontinuității. Aceste poezii nu se alimentează dintr-o viziune asupra istoriei respective, ci par să urmărească biografia ideală a diverselor mituri, episoade ale diverșilor eroi și mai cu seamă ale semnificațiilor lor, așa cum evoluează în timp, așa cum ne apar nouă astăzi.

Pornind, bunăoară, de la episodul celebrei apărări a pasului Termopile, Kavafis realizează o apologie a eroului tragic modern, a omului conștient de eșecul acțiunilor sale și de condiția sa determinată de circumstanțe defavorabile, care totuși nu renunță la ideea de eroism, de sacrificiu ; un Leonida ce se sacrifică în luptă nu cu speranța realizării depline a actului său, ci prevăzînd dinainte : *„Că tot se va ivi un Efialte. / Și Perșii pîn'la urmă tot vor trece"*. (Aluzie la trădătorul care i-a condus pe dușmani în spatele ostașilor lui Leonida, și astfel le-a dat posibilitatea să decimeze micul grup al apărătorilor Termopilei.) Altădată e invocată Troia. Spun *invocată* și nu *evocată*, pentru că poetul face abstracție de narațiunea homerică și atribuie vechiului mit sensul unei definiții a destinului omenesc. Periplul existenței umane e sugerat prin simpla metaforă a cetății defensive, în incinta căreia se nasc entuziasme și hotărîri eroice, se concep planuri cutezătoare de apărare activă : *„Dar totdeauna vine ceva și ne oprește, / răsare-n fața noastră Ahile lîngă zid / și cu enormu-i strigăt ne-nspăimîntă"*. Și astfel începe degringolada. Vine sfîrșitul inevitabil, se intonează pe ziduri bocetele și deasupra noastră planează *„Plînsul amar al lui Priam și al Hecubei"*.

Sau, preluînd motive istorice, poetul creionează un apolog plin de semnificații etice, gravitînd spre sensul

unei conduite care, dacă i se reproşează de obicei personajului istoric de anvergură, trece adesea neobservată în viaţa celor obscuri. Poemul intitulat *Theodot*, e ilustrativ şi de aceea îl voi transcrie în întregime :

De eşti într-adevăr printre aleşi,
vezi bine cum îţi cucereşti puterea.
Oricît de mare ţi-ar fi gloria, oricît
ţi-ar proslăvi isprăvile, cetăţile
italice şi cele din Tessalia,
şi-oricîte laude ţi-ar consacra
emulii tăi la Roma,
nici glorie, nici triumf n-o să mai ai,
nici supraom n-o să te simţi (ce supraom?)
în ziua cînd ţi-ar aduce Theodot,
la Alexandria, pe tava-nsîngerată,
capul tăiat al bietului Pompeius.
Ci tu, oricine-ai fi, nu te-amăgi crezînd
că viaţa ta măruntă, prozaică, ar fi
streină de-asemenea-ntîmplări
îngrozitoare. Poate chiar acuma
în casa îngrijită a unui semen al tău,
nevăzut, Theodot
intră purtînd un cap înfricoşat.

Dar marea majoritate a poeziilor de inspiraţie istorică ale lui Kavafis îşi au originea în helenism şi în Bizanţul primelor secole. El frecventează — pe lîngă Plutarh, care e una din sursele predilecte — autori mai obscuri, în paginile cărora citeşte sau uneori are iluzia, foarte à la Borges, că va fi citit fapte şi întîmplări de odinioară, fapte ce s-au petrecut aievea sau altele ce ar fi putut să se petreacă. Una din operele ce par să-l fi pasionat îndeosebi e acea a lui Filostrat (mai exact, a celor doi autori cu acest nume), sofist şi poate romancier mai mult decît istoric, a cărui scriere, *Viaţa lui Apolonius din Tiana*, i-a oferit lui Kavafis temeiul multor puncte de plecare şi pe acela al multor vise. Însăşi figura lui Apolonius din Tiana, filozof, mag, profet al unei theurgii savante, un fel de Christ păgîn, după cum se exprimă un cercetător, pe care ultimii apărători ai zeilor încercau să-l opună zadarnic creştinismului în plină ascensiune, a exercitat asupra ma-

relui poet o evidentă fascinaţie. El i-a consacrat chiar şi un eseu publicat încă înainte de 1900, iar în poezii îl pomeneşte de o manieră ce ne lasă vizibile simpatia şi interesul ce i le purta. Date fiind înclinaţiile sale de a se autoportretiza disimulat cu ajutorul măştilor şi al costumaţiei celei mai derutante, am chiar sentimentul că el însuşi se simte într-un anume fel un Apolonius din Tiana, rătăcit printre mulţimi impermeabile la marile subtilităţi ale artei şi propovăduind în pustie. O putem vedea în poezia intitulată *Apolonius din Tiana la Rhodos*, unde eroul, conversînd cu un tînăr *„despre arhitectura / unei somptuase case de la Rhodos"*, spune că e mai plăcut să te afli în faţa unui templu cu o intrare mai îngustă, dar avînd o statuie de aur şi ivoriu, decît să vezi un templu uriaş străjuit de o grosolană statuie de lut. Avem de-a face, după opinia unei autoare franceze, cu o aluzie polemică la adresa contemporanului său K. Palamas, poet de o fecunditate hugoliană şi de un succes ce e foarte posibil să-l fi afectat pe Kavafis. Bănuiala poate fi întemeiată, dar mergînd pe drumul acesta, al detectării aluziilor la fiecare pas, s-a ajuns la exagerări prezumţioase şi s-au atribuit poetului adeseori intenţii ascunse, pe care nu le-a avut. Italianul F.M. Pontani citează, de pildă, un autor grec, Tsircas, care vedea în poezia *Termopile* o cheie politică şi identifica în Leonida şi Efialte pe doi reprezentanţi ai Comunităţii greceşti din Alexandria. E neverosimil şi profund meschin pentru un poet de elevaţia lui Kavafis. Asemenea exegeze n-ar face decît să reducă poezia la nivelul unei criptologii conjuncturale.

Kavafis manifestă interes şi pentru o altă lucrare a lui Filostrat, *Vieţile sofiştilor*, schiţează portretele unor sofişti reali sau imaginari, pătrunde în intimitatea vechilor monarhi Lagizi sau a Seleucizilor. Creionează tipuri de *dandy* antici, plasîndu-i într-o ambianţă de verosimilitate istorică, figuri de tineri patricieni bizantini (Imenos, Emilianos Monais), filozofi diletanţi, poeţi, oameni de lume dedaţi unei vieţi de voluptate morbidă. Aproape tuturor le atribuie, cu sau fără voie, ceva din el însuşi, încît mai totdeauna portretul pare suprapus unui autoportret pe care-l ascunde, îl denaturează ca o oglindă înşelătoare sau ca o imagine jucînd pe faţa unui lac uşor încreţit de

Scanned with OKEN Scanner

briză. E, oare, aceasta un joc cu timpul ? cu vîrstele posibile ale fiinţei ? Poate că da. Poate că poetul încearcă să-şi descifreze un arbore genealogic *sui generis*, în care strămoşii nu sînt decît interminabilul şir al propriilor sale metempsihoze. Jocul acesta e pentru el uneori dureros şi riscant. Un joc ce trebuie să se desfăşoare în semiobscuritate. Iată o mică poemă intitulată *Ferestrele*, unde poetul îşi mărturiseşte în acest sens melancolia şi anxietatea : *„In camerele-ntunecoase unde / trăiesc zile pustii, mă-nvîrt mereu şi caut / ferestre — / o salvare-ar fi de s-ar / deschide o fereastră. / Dar ferestre / nu sînt, sau nu ştiu eu să le găsesc ; / mai bine-i poate că nu dau de ele. / Lumina poate-ar fi alt chin — căci cine ştie / ce lucruri ar mai scoate la iveală.“*

Limbajul poetic al lui Kavafis e oarecum paradoxal : acest poet pasionat de somptuozitatea şi rafinamentul helenistic sau bizantin, acest conviv spiritual al sofiştilor şi al thaumaturgilor, îndrăgostit de riturile fastuase şi ezoterice, îşi transcrie versurile într-o manieră de maximă simplitate şi de nuditate ce frizează uneori prozaismul. În această privinţă, apropierea de T.S. Eliot, care s-a încercat adesea — unul din cei ce au schiţat o paralelă Kavafis-Eliot a fost şi Seferis — nu e prea adecvată. Kavafis e într-un fel precursorul autorului *Ţării pustii*, prin caracterul erudit al poeziei sale, prin bogăţia de aluzii istorice care necesită note explicative, un întreg aparat critic de subsol, dar sub raportul expresiei el nu e un cultivator de *concetti*, nu practică pluralitatea motivelor ce dă poeziei lui Eliot un aspect de complicată partitură muzicală. Scrisul lui are o cursivitate liniară, pare o relatare sau un monolog rostit de personajul adus pe scenă în faţa unui public imaginar. Metaforele sînt rarisime. Tonul e de o supremă puritate. Transparenţa versului e totală şi emoţia se comunică nu o dată direct, lipsindu-se aproape de orice intermedii. Faptul e vizibil îndeosebi în lirica lui fără motive istorice, unde simţim cum poezia se realizează cu mijloace de o sobrietate vecină cu sărăcia : *„Această amintire aş vrea s-o spun... Dar vai, / e-atît de ştearsă... aproape că nu mai e nimic : / departe-n primii ani de-adolescenţă doarme / o piele de jasmin... / Şi seara de-august. (August era ?) Abia-mi mai vin / în minte*

ochii : albaştri, poate... / O, da, albaştri ! Albaştri ca safirul."

O particularitate ce vine să modifice cursul simplităţii depline este, pe lîngă aluzivul poeziei sale, un anume stil lapidar de inscripţie. Cuvintele par tăiate în piatră şi uneori ai chiar impresia că fiecare din ele poartă ascuns înlăuntrul său alte cuvinte care nu se văd, ci se presimt, se bănuiesc. Această putere magică de a stăpîni verbul în cadrul unor tipare formale pe cît de contrase, pe atît de expresive, mi se pare mult mai fecundă pentru evoluţia limbajului liric contemporan, decît obositoarele exhibiţii verbale ale atîtor noi şi noi (dar din ce în ce mai vechi, mai uzate) variante ale poeziei zisă de avangardă, care dezarticulează expresia şi o transformă într-o recuzită mereu mai convenţională. Cred că şi aici rezidă unul din motivele circulaţiei pe care o are astăzi, pretutindenea, poezia lui Constantinos Kavafis.

Scanned with OKEN Scanner

ANTONIO MACHADO ŞI POEZIA SPANIOLA

I

Există poeţi remarcabili, pe care anumite afinităţi, evidente sau — uneori — ascunse, îi situează în constelaţii fără ca — atunci cînd reprezintă cu adevărat individualităţi puternice — ansamblul să le afecteze strălucirea ; sînt însă alţii singularizaţi, apărîndu-ne în chip de planete distincte într-un spaţiu ceresc, unde, chiar în cea mai senină dintre nopţi, ochiul nostru nu desluşeşte infimele prezenţe învecinate, sortite să rămînă de-a pururi în lumea strictă a învăţaţilor astronomi : Antonio Machado face parte dintre aceştia. El a avut învăţăcei — în planul realităţii sau, mai adesea, al unei virtualităţi neîmplinite — dar niciodată emuli, încît în orice istorie a literaturii contemporane spaniole creaţia lui reclamă un capitol aparte.

Pentru a înţelege sensul acestei afirmaţii va trebui să schiţăm — mult mai sumar decît am fi ispitiţi s-o facem — un profil al poeziei din epoca lui Machado, pentru asemenea inflexiune didactică, străină de altfel spiritului cărţii şi intenţiei care a patronat-o, solicitînd îngăduinţă.

Sfîrşitul secolului trecut şi primele decenii din secolul nostru manifestă o reacţie violentă împotriva stagnării şi a desuetudinii romantice ; oboseala epigonilor romantismului spaniol, încercînd să se salveze din recuzita pompoasă a unui Nuñez de Arce, devine insuportabilă tinerei generaţii, şi în egală măsură se repudiază versificările lui Campoamor, care, încercînd să revoluţioneze

poezia, dar mărginindu-se la o concepţie exterioară şi incapabil de a intui adevăratele ei resorturi de profunzime sufletească, eşuează în platitudine cotidiană, nu fără a fi cunoscut totuşi o anumită audienţă la public. Eşecul său trebuie accentuat cu atît mai mult cu cît tocmai în această direcţie va triumfa Antonio Machado. Campoamor are meritul de a fi anticipat prin instinct opinia justificată a criticii spaniole de astăzi, că secolul al XIX-lea marchează o lîncezire a poeziei în patria lui Lope de Vega (cu excepţia unor Espronceda, Bécquer, pe care Alberti îl găseşte apropiat de Eminescu, şi Rosalia de Castro). Ce poate defini mai clar o atare epocă a bombasticismului şi gesticulaţiei retorice, decît profesiunea de credinţă a unui protagonist : José Zorilla y Moral, contemporan al lui Leconte de Lisle, împodobit la Grenada cu o coroană de lauri, ca semn de glorie supremă, se mîndrea cu aceste cuvinte ce au astăzi rezonanţa celei mai flagelante autoironii : *„Am învăţat din fragedă tinereţe un lucru foarte greu de înfăptuit : arta de a vorbi mult fără să spui nimic, ceea ce este de fapt poezia mea lirică"*. (E cel puţin bine că o recunoştea în timp ce atîţia au practicat-o sau o practică fără cea mai vagă intenţie de a se mărturisi ca atare !)

Campoamor a încercat să opună acestui vid poetic o *lirică de idei* exprimată în limbaj comun, dar, ignorînd esenţa emotivă a poeziei şi misterele structurii formelor, n-a realizat decît o interminabilă şi deconcertantă suită de banalităţi.

Iată deci ambianţa în care Spaniei obosite şi derutate i se revelează figura de rătăcitor euforic a lui Rubén Darío, metisul nicaraguez ce avea să dezlănţuie în poezia spaniolă mişcarea denumită cu termenul echivoc de *modernism*. Stigmatizată uneori şi ataşată de fenomenele decadente interbelice, noţiunea are în Spania un conţinut diferit, ce se cuvine precizat pentru evitarea confuziilor. Mişcarea prezintă în sine o importantă revoluţie poetică îndreptată împotriva academismului, a oratoriei şi a mediocrităţii rutiniere, şi exponenţii ei, spulberînd marasmul, orientează poezia spre sursele ei originare, ca sin-

Scanned with OKEN Scanner

gură modalitate de a o regenera. Iată şi opinia autorizată a lui Juán Ramón Jiménez, considerînd modernismul ca *„o tendinţă generală ce îngloba totul ; descoperirea reînnoitei frumuseţi, înmormîntată în secolul al XIX-lea de poezia burgheză : o mare mişcare de entuziasm şi de eliberare spre frumos"*.

Fascinaţia lui Rubén Darío devine fenomen general în Spania primei decade a secolului nostru, şi meritul său de a fi restituit poeziei hispanice verbul rătăcit în veacul trecut printre prezenţe irelevante se impune tuturora. Machado însuşi îl admiră enorm pe acest, cum îl va numi el : *„peregrino / de un Ultramar de Sol"* care *„nos trae el oro / de su verbo divino"* — şi strigă cu un glas mai patetic decît era natura lui mărturisită deopotrivă în viaţă şi în poezie :

Salve ! a la bandera
flamigera que tiene
esta hermosa galera,
que da una nueva España, a España viene.

(1904).

În jurul revistelor create în primii ani ai modernismului se grupează întreaga spiritualitate spaniolă, dincolo de ulterioarele disensiuni, de la Jiménez la Machado şi de la Unamuno la Azorin şi la Villaespeza. Era mai mult o stare de spirit decît o mişcare cu profil definit, aşa cum va deveni mai tîrziu cînd Juán Ramón rămîne poetul şi mentorul principal.

A stabili semnele egalităţii între modernismul spaniol şi parnasianismul sau simbolismul francez, aşa cum au procedat uneori exegeţii iubitori de echivalenţe matematice, e deopotrivă inutil şi greşit, iar a te ghida în acest scop după diferite mărturisiri înseamnă a pătrunde în zodia capriciului celui mai excentric. Într-adevăr, ce altceva decît confuzie şi derută poate aduce înşiruirea de nume ale poeţilor străini — francezi, îndeosebi — citaţi de către diferiţii reprezentanţi ai curentului, cînd sînt juxtapuşi atît de absurd autori ca Hérédia şi Poe, Leconte de Lisle şi Verlaine, Gautier şi Richepin şi chiar

obscurii Laurent Tailhade sau Armand Silvestre? A spune, așa cum face un autor francez, că Rubén Darío „*a imité les «Pensées d'automne»*", ale lui Armand Silvestre e egal cu a afirma că Eminescu e un imitator al lui G. Cerri. Frecvența în presa timpului a unor asemenea nume nu învederează decît fenomenul firesc al curiozității avide, manifestată de tinerii ce fuseseră crescuți într-o atmosferă închisă, departe de universul poeziei mondiale contemporane, iar vanitatea și febrilitatea preocupărilor lor trădează doar efortul de legitimă compensare a anilor cheltuiți în somnolentă inerție și izolare. Că vor fi existat inevitabile influențe e foarte adevărat, dar supralicitarea lor e neavenită aici ca și aiurea, procesele asemănătoare nepretîndu-se niciodată la explicări printr-o simplă anexiune mecanică.

Întrezărit printre moderniști ca o apariție fantomatică, Machado se apropie apoi de noua mișcare ce se cristalizează, cunoscută sub numele de *noventayochismo* (generația de la 1898). Poeții acestei generații, legată inițial de cultul lui Rubén Darío, se desolidarizează treptat de rafinamentul exacerbat și purismul la care ajunseseră în cele din urmă moderniștii și agită lozinca unei arte cu profund conținut uman, patriot și etic. Unamuno, teoreticianul lor, proclamă disprețul față de podoabe și cere poetului „*să găsească sufletul dincolo de carne*". Delicat pînă la umilință, poetul *Solitudinilor* se declară adept al lui și în singularele sale *Meditaciones rurales* o spune direct:

Esa tu filosofia
que llamas diletantesca,
voltaria y funambulesca,
gran Don Miguel, es la mia,

după cum alteori, în stilul său de *envoi*, îl elogiază și-l admiră ca pe un simbol al nobleței spaniole și al spiritului castilian. Dar, după cum pe Rubén Darío îl admirase fără să-l urmeze, tot astfel stimîndu-l pe Unamuno, Machado nu rămîne în preajma lui, ci își făurește o concepție personală despre poezie, ajungînd la una dintre cele mai profunde sinteze ale liricii contemporane.

Scanned with OKEN Scanner

II

Viaţa lui Antonio Machado, lipsită de reliefuri spectaculoase, s-a desfăşurat în obscuritate, ca a lui Bacovia sau a italianului Umberto Saba ; numai sfîrşitul său, tragic sincronizat cu amurgul Republicii pe care a iubit-o cu ardoare de patriot, înscrie la limitele biografiei o culoare întunecată. Născut în anul 1875 în luminoasa Sevilla,

...que tiene
hinchada hacia el mar la vela... [1],

el e mistuit de iubirea Castiliei, ţinutul sever al adolescenţei şi maturităţii sale, leagănul străvechi al măreţiei spaniole :

Castilla varonil, adusta tierra,
Castilla del desden contra la suerte,
Castilla del dolor y de la guerra,
Tierra inmortal, Castilla de la muerte ! [2]

Ajuns la Madrid în 1882, el întîlneşte pe acel singular apostol al învăţămîntului liber, Ginér de los Ríos, deopotrivă pedagog, filozof, sociolog şi jurist, care, după ce ispăşise o condamnare pentru a fi stigmatizat suprimarea libertăţii la Universitatea madrilenă, unde era profesor, reuşise, în ciuda tuturor obstrucţiilor oficialităţii, să întemeieze un gen de academie liberă, cu program mai cu seamă educativ, plin de inovaţii bizare în ochii dascălilor contemporani : şcoală mixtă, excursii, lipsa oricăror note şi examene, cultivarea spiritului colectiv etc. Machado e cucerit de şcoala lui Ginér de los Ríos şi, asemenea unei mari părţi a intelectualităţii timpului, îi datorează formaţia sa spirituală. E semnificativ faptul că, în timpul Republicii, posturile de încredere au fost atribuite unor absolvenţi ai acestei instituţii.

---

[1] „*Cea cu pînza umflată spre mare...*"
[2] „*Castilie bărbătească, pămînt aspru,*
Castilie a dispreţului de soartă,
Castilie a durerii şi a războiului,
Pămînt nemuritor, Castilie a morţii !"

Scanned with OKEN Scanner

La Madrid, împreună cu fratele său Manuel, participă la viața cafenelelor literare și chiar la un moment dat cochetează cu ideea unei imigrări în Guatemala, deși îi lipsea evident orice vocație în această privință, ca și în aceea a vieții teatrale unde-l întîlnim efemer în chip de quasi-figurant voluntar. Studiază însă cu pasiune operele lui El Greco și Velásquez la Prado și debutează obscur în literatură semnînd cu pseudonime, din pudoarea ce avea să-l ducă mai tîrziu la Juan de Mairena și la Abel Martin.

Familia e în continuă decădere financiară și în ultimul an al secolului trecut, acompaniat de același frate, poet el însuși, Machado se stabilește la Paris angajîndu-se la o editură ca redactor al unui dicționar și locuiește în plin Cartier Latin, văzînd în capitala Franței *„orașul afacerii Dreyfus, al simbolismului, al impresionismului, al scepticismului elegant"*. Acolo îi cunoaște pe Oscar Wilde, Jean Moréas, Paul Fort și atinge umbra suavă a lui Verlaine, decedat nu cu multă vreme în urmă, și tot la Paris, peste cîțiva ani, îi citește lui Rubén Darío poemele sale, entuziasmîndu-l și obținînd recunoașterea deplină a maestrului. Își pregătește licența în filosofie și audiază la Collège de France cursurile lui Bergson *„este endiablado Judio / ha hallado el libre albedrio / dentro del su mechinal"* — dar abia mai tîrziu decide să se prezinte la examene, după suita unor experiențe dureroase ce-l așteptau.

În 1907, poetul e numit profesor de franceză la o școală din Soria, un orășel așezat nu departe de capitală ; acolo se căsătorește și trăiește ceasul îngrozitor al morții soției, pe care n-o poate uita niciodată.

Anii petrecuți la Soria și dragostea pentru Leonor Izquierdo Cuevas, soția lui mai tînără cu două decenii, moartă la 18 ani într-o seară de august, vor avea un ecou omniprezent în lirica lui Machado : numele ei, Duero, Moncayo, cimitirul El Espino, cîmpurile cu măslini prăfuiți și stejari singurateci, printre care poetul se vede *„caminando solo, / triste, cansado, pensativo y viejo"*, vor fi tot atîtea obsesii și leit-motive ale înaltei lui melancolii. De altfel decorul Soriei îi devine insuportabil și, după înmormîntarea soției, se mută la Baeza, vechi oraș andaluz frecventat de amintirea Sfîntului Ioan al Crucii. Dar

Scanned with OKEN Scanner

peste cîțiva ani revine în Castilia, la Madrid și Segovia, unde trăiește cel de-al doilea episod erotic, pasiunea mai pronunțat senzuală, se pare, pentru Guiomar, nume dat unei femei pînă astăzi incertă în aria indiscreției și străduaniei biografilor, care n-au izbutit încă s-o identifice. E poate singura metaforă cu adevărat impenetrabilă a lui Don Antonio.

Primul război mondial nu include Spania. Poetul e tot mai adînc plonjat în el însuși, trecîndu-și viața cu lecturi preferate și cu celebrele-i plimbări, rătăciri nesfîrșite prin peisajele pe care le vede sau le visează, singur mereu, neafectat de gloria — discretă și ea, acordată parcă desăvîrșit unei existențe secrete — ce-l înconjoară treptat. E academician, i se solicită colaborarea pretutindenea, e respectat pînă și de noua generație ce ridică steagul nedreptățitului Don Luís de Góngora și își sfidează înaintașii imediați. Scrie teatru în colaborare cu fratele său Manuel și, în ciuda prestigiului crescînd, risipește dedicații afectuoase și admirative. Lui Jorge Guillén, mai tînăr cu aproape douăzeci de ani, i se adresează cu *Muy querido y admirado poeta,* transmite salutări *al maestro Salinas,* mult mai tînăr și el, cîntă în versuri pe Azorin și pe Ramón del Valle-Inclán, pe Baroja și pe Ortega y Gasset. Umilința lui are ceva magnific, strivitoare și dezarmantă, copleșitoare ca o religie irezistibilă cultivînd zeități cărora prea puțini vor fi vreodată în stare să li se închine. Viața poeților e prea adesea marcată de răspîntii sordide, pe care puritatea lor nu reușește să le evite. Rari sînt aceia care, asemenea lui Machado, își convertesc itinerariile biografice în pagini de hagiografie. Partizan al revoluției, el îi rămîne credincios pînă la capăt și, cînd izbucnește războiul civil, Machado participă activ la luptă, tipărind pagini pline de vehemență și în ultimul ceas suportă consecințele amare ale înfrîngerii : se retrage la Barcelona împreună cu apărătorii demnității spaniole, apoi, determinat de împrejurări, trece granița Franței, dar, neputînd rezista vicisitudinii, se îmbolnăvește și moare la Collioure, o localitate din Pirinei, în 1939.

Scanned with OKEN Scanner

Acest poet al introspecţiei şi al meditaţiei melancolice, care a făcut din propria lui viaţă austeră şi spiritualizată ca însuşi peisajul castilian, o jertfă umilă pe cele mai elevate altare ale poeziei, avea, ca şi mulţi alţii, oroarea sistemelor totalitare. Există împrejurări cînd, pentru poetul cel mai străin de contingent, exilul devine o formulă a demnităţii. Inefabilul Juan Ramón Jiménez a murit departe de Spania, în singurătatea pe care un premiu Nobel tardiv n-a mai izbutit s-o lumineze. Jorge Guillén îmbătrîneşte în exil, Louis Cernuda s-a stins undeva în Mexic sau Anglia, Pedro Salinas doarme în cimitirul Sfînta Magdalena din San Juán de Puerto Rico. Antonio Machado, poet *„peste mode şi timp"*, închidea ochii ca un apostol al Spaniei, pe care *„azi ca şi ieri, poporul o apără şi poporul e ceva foarte greu de înstrăinat"*. Iată cuvintele lui simple şi pline de adevăr, căci popoarele sînt poate singurele realităţi supreme, inexpugnabile, ce-i pot oferi poetului într-o epocă de incertitudine cînd tristeţea, deziluzia şi înfrîngerea te pîndesc la fiecare pas, un reazim temeinic. Iată crezul în numele căruia trăieşte, scrie şi moare ; pornind de aici vom pătrunde în universul poeziei sale. [1]

[1] Gaëtan Picon, excelent critic şi eseist francez de astăzi, vorbeşte despre *„poezia góngorică a unui Machado"* şi crede chiar că marele cordovan a fost descoperit în secolul nostru, după lectura lui „don Antonio", precum la poezia lui Maurice Scève se ajunsese după cetirea lui Valéry. Adevărată, în ceea ce-l priveşte pe savantul poet lionez, încă şi mai verosimil în arborele genealogic al lui Mallarmé, aserţiunea lui Picon este însă neavenită în cazul celălalt ; totuşi, profităm de ea pentru a aduce fie şi în treacăt cîteva lămuriri pertinente.

Góngora circulă încă prea mult la noi şi aiurea, în chip de simbol deviat, iar din existenţa lui, filtrată de spaimele dascălilor, a izvorît o legendă obscură ; marele poet n-a sălăşluit niciodată în cadrele ei, iar portretele multiplicate de manuale obtuze nu sînt decît ticluiri apocrife. Luís de Góngora y Argote a văzut lumina zilei la Córdoba în 1561 şi, în acelaşi oraş al lui Seneca şi Lucan, se întoarce să moară în primăvara lui 1627. Poezia lui cuprinde pe de o parte elemente folclorice, ca în *Romances* sau *Letrillas*, cînd e scrisă cu o suavă şi cantabilă graţie la modul :

En los pinares de Júcar
vi bailar unas serranas,
al son del agua en las piedras,
y al son del viento en las ramas...

III

La antipodul barocului, prezent oarecum în poezia spaniolă ca tendinţă permanentă a îndelungatei filiaţii ce vine de la Garcilaso pînă la Jorge Guillén, Antonio Machado este exponentul celeilalte tradiţii hispanice, a lirismului direct, a confesiunii mistuitoare, a introspecţiei şi meditaţiei în plină temporalitate, cînd întregul univers concret, surprins în dinamica lui, devine termenul dialectic al omului pentru sinteza existenţei şi a vieţii. Crezului acestuia i-au servit poeţii ce şi-au gravat pe scut armele cavalerului Jorge Manríque, întemeietor al ordinului; între 1440—1478 viaţa lui furtunoasă a cristalizat în forme de o inefabilă frumuseţe cîteva poezii, între care străluceşte îndepărtat ampla şi pătrunzătoarea *Elegie la moartea maestrului Don Rodrigo* — părintele său. Faţă

(Printre pinii din Júcar
văzui dansînd nişte muntence
la sunetul apei printre pietre
şi-al vîntului printre ramuri...)

sau cu inflexiuni de umor şi ironie. Nu acestei laturi a poeziei sale îşi datorează el însă renumele, ci celeilalte, prezentă în opere ca *Fabula de Polifemo y Galateea*, şi mai cu seamă *Soledades (Solitudini)*, unde barocul spaniol îşi găseşte cea mai caracteristică şi mai strălucitoare expresie. Aceste creaţii savante au ca specific o frază poetică amplă, construită cu elemente de sintaxă latină, o abundenţă de metafore îndrăzneţe, dar fără să frizeze absurdul, şi o împletire de aluzii mitologice, care le dau un caracter de accesibilitate redusă. Góngora introduce în poezia spaniolă o serie de cuvinte italiene, îmbogăţind-o şi dîndu-i o nouă expresivitate, încît sub acest raport contribuţia lui este inestimabilă; cînd García Lorca îl numeşte *„părintele limbii noastre"*, nu face decît să pronunţe un adevăr elementar. Desigur, printre contemporani, poezia lui a trezit şi adeziuni entuziaste, dar şi adversităţi fanatice. S-au scris cărţi împotriva lui, şi autorii au fost poeţi de seamă, ca Quevedo *(La culta latini parla)* sau Jáuregui, însă influenţa poeziei lui Góngora o trădează chiar şi cei mai înverşunaţi adversari; conceptismul lui Quevedo, situînd la baza poeziei conceptul poetic, adică ideea ingenioasă, capabilă să antreneze cititorul în urmărirea unui întreg ansamblu de implicaţii subtile, e în ultimă instanţă tot un mod al dificultăţii, asociat nu o dată cu capricii sintactice şi chiar cu metafora căutată, care în operele conceptiştilor mai obscuri frizează preţiozitatea (Alonso de Bonilla, Alonso de Ledesma Buitrago). Iar Jáuregui neagă practic în poemul *Orfeu*, de factură góngorică, ostilitatea manifestată în al său *Antidot împotriva „Solitudinilor"*. Era

de ceilalţi poeţi ai exuberanţei şi ai clarobscurului andaluz, ai somptuozităţii şi artificiului, ai aspiraţiei spre abstracţiune şi spre conceptele universale, genealogia lui Manríque reprezintă realismul auster şi sobrietatea, castiliană prin excelenţă, înclinaţia spre o poezie a timpului, realizat nu ca entitate imanentă, ci dimpotrivă, ca prezenţă determinabilă prin devenirile ontologice, prin raportare continuă la om şi la viaţă. Această destrămare a eternităţii meafizice, pe care Machado o elogiază la Jorge Manríque, şi capacitatea de a fixa ideea de timp, nu prin circumscriere în concepte abstracte, ci prin materializarea ei cu ajutorul celor mai concrete date ale experienţei, constituie o caracteristică a propriei sale creaţii. *„Ideile poetului,* spune el într-o notă la poeziile sale din *Antologia* lui

---

o aspiraţie inexorabilă a epocii, cristalizarea unui nou ideal estetic mai presus de pornirile şi ambiţiile individuale. Este idealul unor clase aflate la supremaţie şi tinzînd spre lux orbitor şi somptuozitate.

De altfel, fenomenul nu poate fi limitat la poezia lui Góngora ; încă din prima jumătate a secolului al XVI-lea apare prefigurată această tendinţă spre baroc în poezia italianizantului Garcilaso de la Vega, unul dintre cei mai mari poeţi ai Spaniei, om de o distinsă formaţie intelectuală, bun cunoscător şi cititor în original al vechilor greci, al latinilor şi francezilor, care nu o dată realizează metafore îndrăzneţe :

Iederă care rătăceşti pe arbori
Încolăcindu-ţi paşii pe sînul lor verde,

sau chiar unele de nuanţă abstractă :

Unde sînt astăzi ochii aceia clari,
Care purtau, ca suspendat în aer,
Sufletul meu oriunde se-ntorceau ?

Apoi Fernando de Herrera, precedîndu-l pe Góngora cu trei decenii, poetul care a tipărit în 1580 poeziile lui Garcilaso, mare cultivator al tropilor şi referirilor mitologice, al frazei poetice ample, cu întorsături savante : ce-i poate oare defini mai bine vecinătatea góngorică decît afirmaţia lui Campoamor că n-a reuşit să-l înţeleagă nici în tinereţe, nici ajungînd la anii de maturitate — mai cu seamă considerînd rezonanţa de artă poetică a acestor cuvinte ? (În treacăt fie spus, Campoamor e perfect inteligibil chiar în plină copilărie şi totuşi, la ce bun...) Trăsături cultiste manifestă prin efuziuni metaforice italianul Marino, după cum, prin rafinament

Gerardo Diego, *nu sînt categorii formale, capsule logice, ci intuiţii directe ale fiinţei care devine, ale existenţei însăşi ; ele sînt, deci, temporale şi nicidecum elemente în afară de timp, pur logice*". Omul e pretutindenea în centru, viaţa lui în perfectă comunicare cu lumea ambiantă are deplină latitudine de a se realiza armonios în ciclul ei, firesc încheiat cu moartea, care nu-l urmăreşte pe Machado şi ne apare în creaţia poetului pe temeiuri strict materialiste, după buna observaţie a criticului sud-american Ricardo Gullon : oamenii trăiesc, visează, îşi lucrează pămîntul şi-apoi : *Într-o zi ca atîtea altele / se odihnesc în pămînt*". Sensul dinamic al vieţii îl duce spre imaginea fluviilor : „*La vida baja como un ancho rio*" (Jorge Manríque spunea şi el : „*Nuestras vidas son los rios / que van a dar en la mar*"), a drumurilor prelun-

---

şi obscuritate hermetică, lionezul Maurice Scève e un cultist al Franţei.

E oare însă poezia lui Góngora, aşa cum ne apare ea astăzi, o monstruoasă excrescenţă de metafore ininteligibile, pasibilă de a trece pe seama alienaţiei mintale, cum nu s-au jenat s-o afirme unii exponenţi ai gramaticii ? Cîteva exemple ne vor demonstra cu evidenţă contrariul. Iată imaginea lui Icar :

Cutezător sufletul meu,
înveşmîntat în pene, escaladă zenitul ;
zboru-i îndrăzneţ
n-a dat numele său spumelor tale,
însă veşmîntului de pene
îi vor păstra destrămarea
diafanele-anale ale vîntului.

Oricine e familiarizat cu poezia nu va putea să nu guste această frumuseţe, sau un portret al Galateii, demn de maeştrii picturii din secolul al XVI-lea :

Deasupra Galateii purpuri trandafirii
desfoaie zorii printre crinii candizi :
nu ştie-Amor culoarea ei de-i purpură
înzăpezită, sau zăpada roşie.
Perla de Eritreea-i frunţii sale
zadarnică rivală — zeul orb
se-nfurie, şi-apoi, sfidînd splendoarea-i,
o lasă-n aur la sideful
urechii sale, spînzurată.

gite în cîmpii, a străzilor ce dau în piețe cu fîntîni arteziene, a izvoarelor pururi murmurînd leit-motivele timpului. Iar timpul e viața („*nuestra vida es tiempo*"), e fluxul neîntrerupt al existenței omenești, și nu suma existențelor izolate. În pavăza acestei echivalențe, viața și moartea deopotrivă se despoaie de mister și obscuritate : misterul e în noi, în „*las galerias del alma*" („*galeriile sufletului*"), pe care poetul e chemat să le parcurgă iluminîndu-le, căci :

Solo el poeta puede
mirar lo que está lejos

E, desigur, aici un paroxism al barocului, unde însăși sintaxa capătă ciudate funcții decorative, e o alcătuire savantă de frumuseți surprinse într-o geologie debordantă și fantastică, o poezie a corespondențelor, în care formele, reliefurile, culorile devin reductibile, dar sensul și logica stabilesc întotdeauna un echilibru. Evoluția unei literaturi, complexul proces de închegare a unei limbi literare include cu un incontestabil profit aportul unor asemenea alchimiști ai cuvîntului, și generoasele disponibilități poetice ale spaniolei de astăzi, așa cum o vom întîlni la personalitățile cele mai deosebite, de la Jiménez la Jorge Guillén, și de la Rafael Alberti la César Vallejo, sînt de neconceput fără vigurosul altoi al marelui înaintaș de la Córdoba. Numai în această contingență se poate spune că și Machado se bucură de prezența lui Góngora în îndepărtata sa genealogie, în măsura în care un Montale sau Quasimodo se înrudesc cu Petrarca. Pe planul afinităților însă, în ciuda titlului *Soledades*, care le e comun, apropierea lor e irelevantă ; nimenea nu și-l poate închipui pe Machado, de pildă, descriind istmul Suez în asemenea manieră :

Istmul ce împarte oceanul
și — șarpe de cristal — îl împiedică
să-și împreune capul
care de Nord e-ncoronat,
cu coada sa ce luminează Sudul, încrustată,
cu-antarctice stele.

Poetul însuși, prin gura lui Juan de Mairena, autor apocrif, creat dintr-o misterioară necesitate de a se disimula, repudiază imagismul baroc, iar în altă parte, vorbind despre celebrul *Sonet al florilor* de Calderón, neagă valoarea „*conceptelor și a imaginilor conceptuale*". Paginile ce urmează vor însemna, indirect, tot atîtea argumente împotriva alăturării Machado-Góngora, chiar dacă nu le vor formula în mod expres ; e un neadevăr capabil să deruteze și să antreneze pe panta zădărniciei cețoase, o inadvertență, și de aceea insistențele noastre rămîn pertinente.

dentro del alma, en turbio
y mago sol envuelto. [1]

În această lumină trebuie înțelese versurile :

El alma del poeta
se orienta hacia el misterio... [2],

în sensul că poetul e cel chemat să dezvăluie oamenilor profunzimile cele mai greu accesibile ale propriului lor suflet, unde s-au sedimentat toate visele, trăirile, speranțele și aspirațiile de totdeauna.

Timpul e o categorie fundamentală în poezia lui Machado și uneori apare decantat, surprins ca idee a curgerii ce se desăvîrșește în sine asemenea fluviului care trece și dă celui ce-l privește sentimentul că-i vede însăși *trecerea*, și nu mișcarea unei cantități determinate de apă. În acele *Proverbios y cantares*, dedicate lui Ortega y Gasset, întîlnim acest vers izolat, aforistic : *Hoy es siempre tovadia.* Azi e și totdeauna. Eternității dizolvate i se substituie un timp sincronic, *o eternitate trăită*, convertită molecular la gradul de tensiune aperceptivă al poetului. Raportul ideal îl obsedează și versul revine, chiar în alcătuirea lui inițială, într-un distih : „*Mas el doctor non sabia / Que hoy es siempre todavia*", sau, altă dată, într-o variantă care modifică termenii, dar nu și sensul : „*Su melodia / de cantar que canta y cuenta / un ayer que es todavìa*". Un *trecut* ce e un *încă*. Un *ieri* care este acel *azi* egal cu *totdeauna*, iată imaginea exactă a *timpului poetic*, și nu a timpului în sine, căci, după cum o va defini el însuși, poezia este „*palabra en el tiempo*", este „*la gramatica lirica / del Hoy que sera Mañana, / del Ayer que es Todavia*". Poetul situează în timpul său sincronic, intemporalizat sau eternizat prin intensitatea trăirii, valorile specifice artei lui, care prin acest proces suferă o mutație, devin conținuturi intrinsec temporale, nu în sensul istoric delimitat, ci în acela de permanență circulară, ciclică.

---

[1] *Numai poetul poate*
privi ceea ce e departe
înăuntrul sufletului, în tulbure
și magic soare-nvăluit.

[2] *Sufletul poetului*
se-ndreaptă spre mister...

Scanned with OKEN Scanner

De aici și intuiția spațiului, foarte armonios acordată sentimentului de *timp al poetului,* și reprezentarea universului, care, după Abel Martin, unul din personajele sale, autor apocrif ca și elevul său Juan de Mairena, nu e monadic în sensul pluralității leibniziene a substanțelor, căci „*El concepto de pluralidad es inadecuado a la substancia*". Pentru el, preluînd conceptul filozofului german, monada nu este o reprezentare a universului printr-o ideală refracție, ci *universul însuși : „el gran ojo que todo lo ve al verse a si mismo*", imens ochi ce vede totul văzîndu-se pe sine, putînd fi situat în oricare dintre infinitele puncte ale propriei noastre reprezentări. Astfel Machado reduce universul ca reprezentare spațială, *la monada unică,* la *sufletul universal* al lui Giordano Bruno, simetric deci timpului său sincronic, acelui *hoy* care este ieri, azi, mîine și totdeauna.

Pentru a-și împlini misiunea de poet al omului în timp, Antonio Machado n-ar fi putut rămîne în limitele modernismului spaniol, înclinat spre rafinament decorativ și patetismul exotic, spre un cult al senzualității și un anume hedonism melancolic, și n-ar fi putut utiliza nici expresia de un imagism petulant, de o simbolistică vaporoasă a poeților lui. Dar nici exponenții generației de la '98, al căror patriotism și-l însușește, nu-i ofereau mijloacele cele mai adecvate, dată fiind confuzia lor și predominația tragismului cu inflexiuni tanatologice :

Eres, Verdad, la muerte ;
muere la pobre mente al recibirte.
Eres la muerte hermosa,
eres la eterna muerte,
el descanso final, santo reposo ; [1]

exclamă Unamuno. Chiar asociată cu nemurirea, atît de frecventă în opera sa, dar printr-o idolatrie obsesivă purtînd mai mult culoarea angoasei decît a aspirației — această piatră unghiulară a universului unamunian l-ar

[1] „*O, Adevăr, tu ești moartea ;*
moare sărmana minte cînd te-atinge.
Ești moartea minunată,
eterna moarte,
tihna finală, sfînt repaos..."

Scanned with OKEN Scanner

fi lipsit de indispensabila dimensiune a seninătății. Iată-l deci, *„într-o oarecare măsură în dezacord cu poeții zilei"*, după cum singur o spune. Machado avea nevoie de o poetică proprie, cu o transparență totală, pentru a servi de catalizator în procesul în care poezia se identifică cu existența. Și el a reușit să și-o făurească.

IV

Cum am putea aborda mai fericit arta poetică a lui Antonio Machado, decît citindu-i poezia menită s-o definească și străduindu-ne s-o traducem cît mai fidel :

Nici marmură, dură, eternă,
Nici muzică, nici pictură,
Ci cuvînt sunînd în timp.

Cîntec și povestire-i poezia,
Cînți o povestire vie,
Povestindu-i melodia.

Sufletu-și creează maluri,
Munții de plumb și cenușă,
Luncile de primăvară.

Și toată imageria,
Ce din fluviul lui nu naște,
E doar ieftină podoabă.

Preferă rima săracă,
Asonanța rătăcită.
Cînd nimic nu spune cîntul
E zadarnică și rima.
Versul liber, versul liber...
Liber fii de vers mai bine.

O tentație a epicului ? Da, dar într-o accepțiune cu totul străină de anecdotica versificată. Viața unică fără fragmentări și discontinuități nu poate fi povestită în vers, ci numai cîntată în poezia ei neîntreruptă, cum se exprima Eluard, cînd poetul nu reconstituie momentele

Scanned with OKEN Scanner

trăite, cu ajutorul datelor directe ale experienței, ci extrage doar esența lor vie, nu povestește deci întîmplarea, ci numai melodia ei, printr-o convertire calitativă a epicului în liric. Dacă moderniștii învățau de la Rubén Darío tehnica șampanizării vinului, Machado preferă să extragă din el tăria și intensitatea coniacului. Spunînd aceasta, ne facem vinovați de panlirism leopardian și de intoleranță ; prea sînt însă evidente și nevindecabile păcatele ca să mai încercăm a le ascunde...

Accentul asupra cuvîntului din prima terțină s-ar putea preta la concluzii greșite și chiar opuse realității : acordă oare Machado o importanță atît de mare cuvîntului, considerat de un Mallarmé ca element de bază în poezie ? Dimpotrivă. Ne-o mărturisește singur în introducerea la volumul *Soledades, Galerias y otros poemas* : „*Credeam* (scriind respectivele cicluri, n.n.) *că elementul poetic nu e cuvîntul pentru valoarea sa fonică, nici culoarea, nici linia, nici un complex de senzații, ci o profundă palpitație a spiritului ; ceea ce sufletul spune — dacă într-adevăr spune ceva — cu o voce proprie — în chip de răspuns însuflețit la contactul cu lumea*". E acesta un mod de a situa emoția la temelia creației poetice și de a deplasa greutatea specifică a poeziei de la expresie la substanță, sau, mai exact, la expresia devenită substanță. Cuvîntul nu poate avea altă valoare decît aceea acordată de poet într-o utilizare adecvată desăvîrșit mesajului dat ; valoarea lui, capacitatea lui expresivă rezidă în încărcătura emotivă care-i girează circulația și face ca, de la autor la autor, de la poem la poem, același cuvînt să-și modifice de fiecare dată rezonanța.

Poetul s-a ocupat el însuși de problema funcției cuvîntului în poezie și de aceea vom reveni la Abel Martin și la tratatul de estetică atribuit lui, intitulat *Lo universal cualitativo*. Punctul de plecare e o analogie a materialelor ce se oferă diverselor categorii de artiști, deci : *También le es dado al poeta su material, el lenguaje, como al escultor el bronce*. Dar, în timp ce artistul are de învins rezistența materiei moarte, poetul va lupta cu materia vie a unor semnificații preexistente, ce tind să se suprapună propriilor lui sensuri și astfel acțiunea lui

Scanned with OKEN Scanner

se disociază, capătă o altă valoare specifică ; acestui produs al nevoii sociale de comunicare, el caută să-i imprime o funcţie de *unicat*, pur calitativă, să-l detaşeze astfel din circuitul lui obiectiv firesc. Cum, în ce mod ? Poetul vorbeşte despre dublul proces de destrămare a realităţii şi de operaţia contrarie menită să-i restituie *„su rica, inagotable heterogeneidad"*. Acest fel de *„realizar nuevamente lo desrealizado"* e declanşator de valori poetice născute prin utilizarea unui material verbal indiferent în obiectivitatea lui anterior consacrată, care nu se va mai implica în noua lui existenţă.

Pornind de la o atare concepţie asupra limbajului, e firesc să fie ocolit cuvîntul rar, neobişnuit, menit să atragă atenţia şi s-o abată astfel de la esenţă prin simularea caracterului de element autonom cu o existenţă estetică de natură autarhică, şi să se fi orientat spre lumea cuvintelor cotidiene, cărora uzul curent le asigură o anumită intimitate ; vitraliul, oricît de frumos, împiedică razele soarelui — poezia spre a se comunica integral are nevoie de transparenţă deplină. Ca şi Bacovia, cu care e înrudit sub acest aspect şi, de asemenea, prin sentimentul declinului, sau înclinaţia — mult mai evidentă la autorul *plumbului* — spre o anume schematizare grotească, Machado utilizează un număr redus de cuvinte, reluînd adesea aceleaşi expresii, încît, după unul dintre canoanele manualelor dăscăleşti de frumuseţe, poezia sa ar fi pasibilă de totală mediocritate ; şi, totuşi, ce magică virtute e sobrietatea şi sărăcia lui :

Cunoşti tu galeriile secrete
ale sufletului, drumurile viselor
şi seara liniştită
unde se duc să moară. Aici te-aşteaptă
zînele vieţii cele fără grai
şi spre grădina primăverii-eterne
te vor purta odată.

La contactul cu lumea, cu timpul în care trăieşte, poetul răspunde restituind oamenilor aceleaşi cuvinte ale graiului lor obişnuit, dar le învesteşte cu emoţia trezită de acest contact, le imprimă vibraţia propriului său su-
flet — iată sensul expresiei : *cuvinte în timp.*

Scanned with OKEN Scanner

Limbajului auster nu-i poate corespunde exuberantul peisaj al Sevillei natale şi debordanta vegetaţie andaluză ce legănă visele lui Federico García Lorca ; severa Castilie îşi recunoaşte bastardul, adăpostindu-l pe totdeauna între dealurile ei galbene, colindate de pulberi rătăcitoare. Priveliştile ei îi vor domina poezia, cu drumuri albite de vînt, podişuri tăcute semănate cu plopi singuratici şi stejari prăfuiţi, unde se înfiripă aşezări măcinate de vreme şi se înalţă în zare posomorîte turnuri şi biserici de demult, stăruind în amurguri înalte undeva la „*fronteriza entre la tierra y la luna*“ [1]. Cineva opina că Machado aduce cu el din Sevilla lumina, ceea ce e fals : în poezia lui vibrează lumina după-amiezelor castiliene, „*cenuşii şi tăcute*“, lumina drămuită şi difuză, întrezărită prin vîrtejurile de nisip, care umblă nălucindu-se pretutindeni. Sînt elemente capabile să contureze în sufletul cititorului de aiurea pătrunzătoarea imagine a acestui ţinut, şi după lectura lui Machado te simţi parcă ispitit a spune, parafrazînd-o pe Emily Dickinson : N-am văzut niciodată Castillia, n-am colindat niciodată drumurile ei, şi totuşi cunosc atît de bine acea ţară, ca şi cînd aş fi locuit-o eu însumi.

Dar Machado e şi un poet naţional al Spaniei, în sensul în care poeţi naţionali sînt Arghezi şi Sandburg, Esenin şi Ady Endre, a căror operă realizează în plină contemporaneitate o nouă sinteză a geniului creator al popoarelor respective, şi proiectează în istorie destinele lor. Epoca lui înseamnă o stagnare, o înapoiere cumplită în viaţa Spaniei ; e o perioadă de mizerie totală şi poetul are sentimentul dureros al acestei decăderi, pe care tînăra Republică încercase zadarnic s-o curme :

Sărmane cîmpuri solitare,
Fără drumuri şi hanuri,
O, sărmane cîmpii blestemate,
Sărmane ţinuturi ale patriei mele !

Era Spania reacţionară şi îmbătrînită a Restauraţiei de la 1873 ; această „*Spanie care a trecut şi n-a fost, / cea care azi are pletele albe*“. Micile tîrguri unde a trăit

[1] „*Frontiera dintre pămînt şi lună*“.

Scanned with OKEN Scanner

Machado (Soria, Baeza), dominate de atmosfera închisă a catolicismului provincial, accentuară în sufletul său amărăciunea şi apăsarea ducîndu-l spre viziunea unei Spanii somnolente, cu oameni înrăiţi în vicii şi patimi zadarnice, pe care-i mustră cu dureroasă vehemenţă :

Spania noastră cască
Oare de foame, de somn, de plictis ?
Doctore, poate stomacul i-e gol ?
Golul e mai degrabă în cap...,

le schiţează sumare biografii într-o manieră apropiată de a americanului Lee Masters şi le adresează un avertisment :

Iată că vine-un spaniol ce vrea
să trăiască — şi viaţa şi-o-ncepe
între o Spanie ce moare
şi-o Spanie ce cască somnoros.

O, tînăr spaniol, tu, care vii
pe lume, Domnul să te aibă-n pază :
Una din cele două Spanii
îţi va îngheţa inima.

Singurătatea lui Machado e manifestarea specifică a unui protest împotriva acestor două Spanii, forma tacită a neadeziunii sale. Vom întîlni-o cu acelaşi substrat la poeţi ca Ady, Blok, Bacovia, Vallejo şi vom recunoaşte-o, după cum în „otrava" unor Arghezi, Esenin sau József Attila vom deslusi reacţia de apărare a omului crispat în faţa junglei corupte care-i ameninţa puritatea. Consolarea poetului e o realitate întrezărită în viitor :

Dar iată că se naşte-o altă Spanie,
O Spanie-a uneltelor şi-a masei.

Aceasta va fi patria lui adevărată, pe care nici o teroare oricît de sumbră n-o va putea împiedica să se nască. Victoriile tiranilor sînt totdeauna de scurtă durată, ca trecătoarele eclipse. Într-o zi, undeva în inima de stejar a Castiliei, chipul poetului va însufleţi bronzul sau marmora, ca o dovadă mai mult că Spania visată se va fi întemeiat.

Scanned with OKEN Scanner

Infinita delicateţe a lui Antonio Machado estompează conturele şi ataşează o surdină fosforescentă liricii sale intime. Iubirile, pasiunile, durerile şi nostalgiile lui umblă ca lava în subteran. Nu mai puţin vei simţi însă că ai pătruns în domeniile sale : piatra e pretutindenea fierbinte. Poemele lui de dragoste sînt de o candoare discretă, străine de orice inflexiune senzuală şi fremătînd de graiul aluziv al îndrăgostiţilor sfioşi — amintirile se transcriu întotdeauna în frînturi reţinute, ca într-o autobiografie şoptită, şi chiar tragedia, care l-a urmărit toată viaţa, a morţii soţiei sale, e caligrafiată cu o transparenţă hieratică în poezia *Drumuri :*

Era o noapte de vară,
lăsasem deschisă uşa
şi ferestrele odăii ;
moartea mi-a intrat în casă.
Către patul ei se duse
— fără să mă bage-n seamă —
şi cu degetele-i fine
rupse-ncet ceva subţire.
Apoi fără să mă vadă
moartea iarăşi în tăcere
îmi trecu pe dinainte.
— Ce-ai făcut ? Dar nu-mi răspunse.
Fata mea dormea cuminte.
Inima mi-era amară.
Vai, ceea ce rupse moartea
era firul dintre noi.

Poetul are totuşi un fond de erotism ocult. Îl exprimă prin intermediul lui Abel Martin *„hombre mujeriego“*, *„a quien la mujer inquieta y desazona, por presencia o ausencia“*. Îndeosebi *por ausencia*, căci Machado e obsedat secretamente de femeie ca de o absenţă ce dă nelinişti sufocate, vibraţii într-o zonă de magnetism tulburător ; ea este *invisible compañera* şi sentimentul erotic apare neaşteptat şi independent, sau, cum se exprimă poetul : *„sin que, en verdad, aparezca objeto concreto al cual tienda“*. În versurile pentru Guiomar erotismul are uneori şi expresii directe, cînd poetul vorbeşte despre *carnea roză şi brună*, despre buzele şi sînii iubitei, despre *side-*

Scanned with OKEN Scanner

ful rece al urechii pe care-l săruta cu patimă. Există şi o nuanţă de anxietate senzuală în aceste versuri, o nostalgie anticipată pentru frumoasele vîrste ireversibile.

Abel Martin îşi formulează o adevărată metafizică a dragostei văzută ca *autorevelarea esenţialei eterogeneităţi a substanţei unice* şi repudiază ipocrizia pedagogiei care educă tineretul în spiritul unei ignorări forţate a vieţii sexuale, utilizînd sportul ca pe un *„beleño adormecedor del sexo"*, propagînd o extenuare a muşchilor şi neglijînd faptul că pederastia e un viciu care nu o dată însoţeşte gimnastica. E aici fără îndoială un ecou tardiv al lui Ginér de los Ríos, dar e şi ceva din propriul său univers unde tehnica dedublării subliniază ceea ce expresia pare să ocolească, unde pasiunile sînt supuse unui alambic menit să extragă esenţe. Poate că tocmai asemenea porniri mistuite în substratul inefabil al poeziilor sale de dragoste, şi chiar al întregei sale lirici, îi conferă tensiunea şi pregnanţa atît de particulară dincolo de aparenţa prea puţin seducătoare a artei lui. În genere Machado este poetul unei puteri ascunse şi al unor valori ferecate în tezaure ce se tălmăcesc nominal cu o parcimonie inegalabilă, poetul unor intensităţi sugrumate dar cu atît mai depline, artistul care-şi trăieşte creaţia ca pe o dramă nocturnă a expresiei, şi nu ca pe o spectaculoasă aventură a limbajului. Această dramă a expresiei se desfăşoară pe temeiuri ontologice la adîncimi pe care puţini dintre poeţii contemporani au fost capabili să le atingă. Aşa se explică imensul interes pe care-l suscită azi poezia lui printre tinerele generaţii hispanice şi dincolo de hotare. Eclipsat o vreme de reprezentanţii generaţiei de la 1927 — poeţi remarcabili, adevărată pleiadă de nume pe bună dreptate ilustre, de la Guillén la Lorca şi de la Pedro Salinas la Luís Cernuda — Antonio Machado îşi recapătă azi, în conştiinţa urmaşilor săi, locul privilegiat la care marea lui poezie are dreptul. Care e semnificaţia acestui triumf ?

Dincolo de dialectica firească a celor două tendinţe fundamentale în cultura spaniolă, despre care vorbeam la începutul însemnărilor de faţă, revirimentul are şi implicaţii directe în starea de spirit a anilor post-belici şi îndeosebi de după 1950. După relaxarea necesară ca

urmare a crispării problematice a războiului, poetul începe să simtă nevoia coardelor grave, interesul lui migrează inevitabil spre sfera *condiției omului,* care a fost și va fi întotdeauna cheia de boltă a marii poezii. Experimentalismul exuberant, fie și realizat cu maximă virtuozitate — pentru a nu mai vorbi de provincialele exhibiții de gimnastică metaforică în spiritul desuet al anilor 25—30 — nu mai pot satisface aspirația poetului spre categoriile fundamentale ale existenței, spre marile întrebări fără răspuns ce l-au torturat întotdeauna în virtutea acelui blestem generos și nefast care e vocația lui. Epoca, ea însăși, nu se mai pretează la digitații sterile, la jocuri de armonii ; istoria contemporană e lipsită de armonie și peisajul din jur nu are nimic dintr-un decor de balet verbal, oricît de grațios și de încărcat de sugestii. Verbul cere o încărcătură anumită, o palpitație profundă, refuză eleganța și fastul feeric ale unei *belle époque* pe care condeiele inconștiente se străduiesc zadarnic s-o perpetueze inventîndu-i măști noi și apelînd la o truculență obositoare. Viața nu se mai sărbătorește, ci se suferă. Maniera cea mai strălucitoare devine o farsă ieftină, un van exercițiu de retorică meschină, o sfidare nerușinată a durerilor, disperărilor și speranțelor omului contemporan. În această atmosferă steaua solitară a lui Machado își înseamnă traiectoria pe cer într-o ascensiune firească.

Asemenea unor Teresa de Avila, Luís de León sau Juán de la Cruz, Machado e un ascet al poeziei spaniole, iar înalta lui lecție de realism și simplitate s-a oferit și a fost însușită de majoritatea poeților ce i-au urmat. Sensul social prin profunda lui umanitate e cuprins în propriile-i cuvinte, pe care, încheind, le vom cita : „*Doritor de a scrie pentru popor, am învățat de la el tot ce-am fost în stare ; mult mai puțin desigur decît știe el [...]. A scrie pentru popor înseamnă să te numești Cervantes în Spania, Shakespeare în Anglia, Tolstoi în Rusia.*“ Noi, cărora limba marelui poet ne restituie de departe, chiar dincolo de cele învățate, ecouri dintr-o rudenie legendară, se cade să-l cunoaștem și să-l iubim.

Scanned with OKEN Scanner

ALBERT CAMUS

I

Alături de Kafka, Albert Camus rămîne una din marile prezenţe ale secolului nostru, unul dintre scriitorii a căror operă, în fizionomia literaturii contemporane, constituie o trăsătură caracteristică — una dintre acele linii ce nu-i pot lipsi oricărui portret, fie şi foarte sumar schiţat, fără a-i afecta expresia şi a-i spori coeficientul echivocului. Arta lui, de o înaltă tensiune spirituală, e într-un asemenea grad fidelă propriei sale experienţe de viaţă, încît omul şi opera nu sînt decît două ipostaze ale aceleiaşi pasiuni mistuitoare, ale aceleiaşi sinceităţi sub a cărei zodie, acum şi întotdeauna, scriind despre el nu vei putea aproxima hotarele dintre biografie şi exegeză. Căci, aşa cum spune el într-un eseu din *Noces* despre oamenii din Belcourt *(Ces hommes n'ont pas triché)*, Camus se va fi înşelat, va fi fost poate uneori victima nălucirii sau a confuziei, dar n-a trişat. Omul şi scriitorul Camus nu caută să omologheze public şi spectaculos victorii imaginare. Meditaţia gravă asupra condiţiei umane, care e substratul întregii lui literaturi, se transcrie fără eufemisme şi fără auxiliile oricărei stratageme a complezenţelor ; adevărul sau eroarea nu se drapează, nu se ascund, nu fac decît să-şi manifeste realitatea simplă şi despuiată de complicata şi zadarnica decoraţie a sofismului.

Albert Camus s-a născut la 7 noiembrie 1913 în Mon-
 dovi, o localitate algeriană din departamentul Constan-

tine, ţinut vechi şi bogat, unde, rînd pe rînd, berberii, cartaginezii, romanii, bizantinii, maurii, turcii sau corsarii vestitului Barbăroşie, care sfidaseră cuceritori de talia lui Carol Quintul sau Ludovic al XIV-lea, îşi întemeiaseră aşezări de prosperitate. Tatăl lui era un umil agricultor francez, iar mama, spaniolă. De altfel, huzurul unei copilării şi adolescenţe în sînul familiei nu i-a fost dat: în 1914, cînd copilul nu împlinise un an, tatăl său, mobilizat în război, moare în primele lupte de pe malurile Marnei. Urmează ani de sărăcie, anii şcolii primare, ai liceului, ai Universităţii de la Alger, unde Camus va absolvi facultatea de filozofie — luîndu-şi ca temă pentru lucrarea de licenţă Plotin şi Sf. Augustin. Refuzîndu-şi alte bucurii decît acelea, nemăsurate, ale mării, ale soarelui, ale priveliştilor ce se dăruiau pretutindenea retinei sale avide, tînărul Camus duce viaţa de exultare a săracilor obişnuiţi să-şi afle compensaţia în tot ceea ce, fiind unanim accesibil, e de obicei ignorat. Îl pasionează fotbalul şi devine chiar un excelent jucător pe stadioanele algeriene, dar în 1930 se îmbolnăveşte de tuberculoză şi, astfel, se vede obligat la o existenţă mai potolită. La 20 de ani se căsătoreşte ca să divorţeze peste un an. Împreună cu un grup de prieteni înfiinţează teatrul *L'Equipe*, unde îl vedem deopotrivă actor, regizor şi autor el însuşi. Călătoreşte în Spania, în Italia, în Cehoslovacia şi intră, în 1938, ca redactor la *Alger Républicain* iar mai tîrziu la *Paris-Soir*. Astfel se inaugurează cariera lui literară, pe care o moarte năprasnică într-un accident de automobil o va sfîrşi dureros şi prematur în 1960, pe cînd se întorcea, la 4 ianuarie, de la un feeric revelion petrecut împreună cu editorul şi prietenul său Gallimard, undeva în Sudul francez.

Algeria n-a fost numai o ţară de baştină pentru Camus; a fost o patrie darnică, o şcoală a celor mai autentice emoţii, pe care le-a cunoscut vreodată cel ce-şi căuta geografia sufletească între mare şi cer şi avea să poarte pretutindenea sentimentul unei *„joie étrange du ciel vers la mer"*. Cît de elocvente sînt aceste rînduri din *Noces*: *„Briza e răcoroasă, cerul albastru. Iubesc din toată inima viaţa aceasta şi vreau să vorbesc liber despre ea; ea îmi dă orgoliul condiţiei mele de om. Cu toate*

acestea, mi s-a spus adeseori : n-ai cu ce te mîndri. Ba da, ai cu ce : soarele, marea, inima mea zvîcnind de tinereţe, trupul meu cu gust de sare şi imensul decor în care tandreţea şi gloria se întîlnesc în albastru şi-n galben". După cum Brice Parain crede că *L'Envers et L'Endroit* — cartea de debut obscur a lui Camus, apărută în 1937 la Alger — cuprinde tot ce e mai bun în literatura lui, asemenea eu am iubit paginile din *Noces* (tipărită cu un an mai tîrziu, la acelaşi editor) mai presus de toate cele ce aveau să urmeze — le-am iubit pentru marea lor poezie, pentru confesiunea delicată şi bărbătească în acelaşi timp, confesiune şi meditaţie între piatra înnebunită de soare şi vînt a peisajului algerian şi orizonturile concentrice ale mării. Aceste cărţi de început închid în ele întreaga sete de viaţă a unui tînăr, care, *„surîzător şi lucid în faţa jocului unic al aparenţelor"* (*Amour de vivre*), a înţeles pretimpuriu că : *„Marele curaj e şi acela de a ţine deopotrivă ochii deschişi asupra luminii şi a morţii"* (*L'Envers et L'Endroit*). Lirismul şi frenezia lor nu vor mai fi întîlnite în literatura de mai tîrziu a lui Camus, şi nici imnurile păgîne închinate naturii, pline de voluptatea meridionalilor pentru care a fi tînăr înseamnă, mereu şi înainte de toate, o aventură de combustie solară. Cred că însuşi autorul o ştia bine cînd scria în prefaţa unei noi ediţii, pe care abia în 1957 a hotărît s-o tipărească : *„În ce mă priveşte, îmi dau seama că sursa mea e în* L'Envers et L'Endroit, *în lumea aceea de sărăcie şi de lumină, în care am trăit multă vreme, şi a cărei amintire mă apără de cele două primejdii contrare, ce-l ameninţă pe fiecare artist, resentimentul şi mulţumirea"*.

În timpul războiului, Albert Camus a intrat fără ezitare în mişcarea de rezistenţă a grupului *Combat ;* articolele lui din această perioadă ilustrează credinţa autorului în misiunea de înaltă responsabilitate a oricărui om de artă. Invitat de Gallimard, el acceptă să-i fie consilier, şi astfel devine un factor important în activitatea editorială ; cei care au trecut prin biroul său din strada Sebastien-Bottin îşi vor aminti multă vreme.

După război, scriitorul se afirmă din plin. Publicase în 1942 două dintre cărţile lui de bază : volumul *Le*

Mithe de Sisyphe (eseu) şi *L'Etranger*, o povestire amplă, mai curînd, decît un roman. Acum, în afara noilor ediţii ale acestor cărţi, apare *La Peste* (1947), *L'Etat de Siège* (1948), cîteva alte volume de eseuri, cronici etc. În puţini ani faima lui creşte vertiginos, e invitat să întreprindă un turneu de conferinţe în America şi, după expresia lui André Maurois : „*Cititorii străini îl adoptă cu atîta fervoare, încît obţine Premiul Nobel la o vîrstă la care unii visează zadarnic Premiul Goncourt*". În treacăt aş spune că, la premierea lui cu înalta distincţie suedeză, autorul *Ciumei* a primit totul cu sentimentul celui ce ştie să echilibreze exigenţele unei circumstanţe măgulitoare cu fatala condiţie a relativităţii oricărei distincţii. Aş spune cu *autenticitate* — riscînd să pronunţ această noţiune eminamente sartriană, în vecinătatea celui ce polemizase atît de categoric cu fostul său prieten existenţialist. Pe de altă parte, m-a impresionat mai mult încă probitatea cu care l-au omagiat cu acest prilej cei mai iluştri dintre confraţii lui, scriitori remarcabili, unii din ei mai în vîrstă cu un deceniu sau două, ceea ce n-a atras după sine reticenţe sau condescendenţe iubitoare de adjective decolorate...

În mizeria de odinioară, ca şi în gloria ultimilor ani de viaţă, Camus e întotdeauna acelaşi. Gloria, pentru el, nu e, de altfel, decît un pseudonim al iubirii. Al iubirii aproapelui, al dragostei de viaţă, de lume, de tot ceea ce poate justifica în om condiţia libertăţii dinamice, active. El n-a izbutit să înveţe profesiunea posesiei, a opulenţei, a luxului : „*Îmi place casa goală a arabilor sau a spaniolilor. Locul unde prefer să trăiesc şi să lucrez (şi, lucru mai rareori întîlnit, unde aş putea să şi mor) e camera de hotel*" — spune el şi nu uită să-şi mărturisească indiferenţa, dacă nu şi neliniştea faţă de bogăţie : „*Din tot ce am şi mi s-a oferit întotdeauna fără să fi căutat, nu pot păstra nimic. Mai puţin din spirit de risipă, după cum mi se pare, cît dintr-un fel de altă parcimonie : sînt avar de acea libertate care dispare de îndată ce începe excesul de bunuri. Cel mai mare lux, pentru mine, n-a încetat niciodată să coincidă cu o anume despuiere*". Această despuiere, care nu e întru nimic franciscană, relevă o latură prea puţin cercetată a lui Camus,

Scanned with OKEN Scanner

aceea de spaniol, de om al Castiliei, al meridianelor iberice moderne, dominate de anxietatea lui Unamuno şi de ascetismul nobil al lui Antonio Machado. Cu Unamuno el s-a întîlnit pe drumurile cercetate cîndva de Sf. Augustin, de Pascal sau de Kierkegaard, şi n-a rămas prea departe nici atunci cînd scrie că : „*Nu există dragoste de viaţă fără disperarea de a trăi*". După cum, cînd autorul conceptului de *sentiment tragic al vieţii* opune vieţii cunoaşterea şi consideră că vitalul refuză raţiunea şi o anulează, el se învecinează cu afirmaţiile lui Camus din *Mitul lui Sisif*. Desigur, ne aflăm pe o arie mult mai largă, unde existenţialismul german convieţuieşte cu angoasa dostoievskiană — dar am încercat să subliniez înrudirile spaniole în acest sens ale lui Camus, pentru că în el pasiunea şi limpezimea latină triumfă întotdeauna. Cînd vom parcurge cîteva din cărţile lui de maturitate, îi vom putea reproşa erori sau confuzii, îi vom remarca drumul sinuos, dar nu-i vom putea nega claritatea şi aspiraţia spre marile probleme ale omului contemporan, spre marile întrebări cărora s-a străduit să le afle răspunsuri.

II

Accesul la proza lui Camus ni se oferă mai limpede, mai generos, dacă cercetăm în prealabil gîndirea lui exprimată îndeosebi în cele două ample eseuri : *Le Mithe de Sisyphe* (1942) şi *L'Homme Révolté* (1951). De fapt, frontiera între eseu şi proză este, la el ca şi la alţi contemporani, destul de greu aproximabilă. Mai cu seamă cei ce vorbesc despre „romanele" lui Camus comit o eroare. Dincolo de oportunitatea editorială, care transcrie mai mult sau mai puţin mecanic pe copertă o noţiune improprie, proza lui nu aparţine domeniului romanesc decît prin aparenţă ; nicăieri nu e mai izbitoare inutilitatea acurateţei didactice şi a dogmaticii genurilor literare. Dar despre asta vom mai vorbi.

Camus nu agrea compania existenţialiştilor — îndeosebi a lui Sartre şi Gabriel Marcel — şi se vroia considerat în afara lor, reclama dreptul său la un capitol aparte. Exigenţa lui e justificată în această privinţă, dar

Scanned with OKEN Scanner

dacă ţinem seama de originea şi dezvoltarea acestor tendinţe în filozofia contemporană, dacă urmărim ideile lui în raport cu acelea ale unor Kierkegaard, Jaspers, Heidegger, vedem că autorul *Mitului lui Sisif* se menţinea de cele mai multe ori în perimetrul de atracţie al existenţialismului, după cum uneori gîndirea lui se interferează cu fenomenologia, cu anxietatea metafizică a lui Unamuno. Înseşi conceptele dominante : *absurdul, angoasa, disperarea* etc. formează principalele teme, asupra cărora se aplică întreaga filozofie existenţialistă în sensul larg al cuvîntului. Deosebirile existente nu-l pot, deci, detaşa din această arie. Încercînd o critică a existenţialiştilor şi fenomenologilor — *„les existentiels"*, cum îi numeşte el, — din punctul lui de vedere al absurdului, el apreciază că atitudinea lor de evadare, fie în credinţă, ca la Kierkegaard *(sacrificium intelectus)*, fie, ca la Husserl, în metafizică, echivalează cu o *„sinucidere filozofică"*. Atît timp cît ei ajung la realizarea situaţiei absurde, în care se află omul devenit conştient de incapacitatea lui de a înţelege lumea înconjurătoare, e zadarnic să-şi *„mutileze în mod aproape voluntar sufletul"*, asemenea lui Kierkegaard, sau să cultive, ca Husserl, *„une métaphysique de consolation"*. Totuşi aceste delimitări, după buna observaţie a germanului Franz Rauhut, nu-l pot despărţi îndeajuns de existenţialişti.

Care este esenţa absurdului ? Această categorie, Camus o situează în centrul viziunii sale şi o consideră ca definitorie pentru destinul omului contemporan. Simbolul la care apelează pentru a-şi ilustra concepţia este acela al lui Sisif, eroul vestitului mit antic elin, pedepsit de zei, pentru spiritul său recalcitrant, să împingă o stîncă spre vîrful unui munte şi să nu izbutească niciodată a o stabili în pisc, pentru că, o dată ajunsă, stînca se prăvale din nou, obligîndu-l astfel să-şi reia efortul la infinit. Sisif devine deci tipul eroului absurd, simbol suprem al condiţiei umane.

Pentru a ajunge la o asemenea determinare, Camus porneşte de la întrebarea ce i se pare a fi capitală pentru omul modern : Care este rostul vieţii şi dacă ea merită trăită sau, dimpotrivă, singura latitudine rezonabilă este sinuciderea. În această ordine de idei, el imaginează un

Scanned with OKEN Scanner

schimb de replici între absurd, speranţă şi moarte. Ce este în primul rînd absurdul ? Sentimentul absurdului face parte, după Camus, din categoria acelora ce ne sînt inaccesibile înlăuntrul nostru şi se trădează doar prin actele pe care le provoacă, prin atitudinile ce ni le dictează în anumite împrejurări. În esenţă, absurdul e un raport între două elemente : pe de o parte iraţionalitatea lumii, caracterul incognoscibil al universului ambiant („*...toute vraie connaissance est impossible, seules les apparences peuvent se dénombrer et le climat se faire sentir*"), pe de o alta, nevoia noastră de cunoaştere, de elucidare, setea noastră de absolut. Omul aspiră spre realizarea exigenţei sale de unitate, spre rezolvarea întrebărilor ce-l bîntuie, spre lumină şi coeziune, dar această aspiraţie se loveşte de ireductibilitatea lumii la un principiu raţional. Şi tocmai divorţul acestor două elemente dă sentimentul absurdului.

Cercetată în ultimele ei consecinţe firesti, atitudinea lui e, în fond, contradictorie. Adagiului de un perfect agnosticism, pe care l-am citat în paranteze, îi urmează altele ce formulează convingeri contrare. „*E zadarnic să negi în mod absolut raţiunea. Ea are o zonă în care se vădeşte eficace. Şi anume, aceea a experienţei umane.*" Iată deci opusul afirmaţiei anterioare, căci, dacă „*orice cunoaştere adevărată e imposibilă*", înseamnă că raţiunea e total ineficace, iar dacă-i acordăm un grad de eficacitate, înseamnă că acreditäm implicit teza cunoaşterii posibile. Tot aşa, îndată ce admitem eficacitatea raţiunii, enunţăm un principiu ale cărui consecinţe sîntem obligaţi să le acceptăm. De altfel, în capitolul intitulat *Sinuciderea filozofică,* autorul contrazice categoric propria sa afirmaţie despre imposibilitatea cunoaşterii, cînd spune : „*Legile naturii pot fi valabile pînă la o anumită limită, dincolo de care ele se întorc împotriva lor însele pentru a face să nască absurdul*". Deci, pe de o parte, raţiunea are o anumită eficacitate, pe de o alta, există în natură legi cu o anumită valabilitate — adică există cele două condiţii necesare unui act de cunoaştere. A circumscrie această cunoaştere, aşa cum face Camus, prin simpla formulare a limitelor ei, fără indispensabila fundamentare a procesului respectiv, fără a stabili prin-

Scanned with OKEN Scanner

cipiul acestor limite, înseamnă un capriciu literar, şi nu o demonstraţie filozofică.

Aşadar, *„absurdul e raţiunea lucidă care-şi constată limitele"*. Teza e, în ultimă instanţă, husserliană — căci şi fenomenologul german concepe aşa-numitele *semnificaţii absurde*, adică cele ce nu se pot efectua prin actul adecvării. Care sînt aceste limite nu ştim, însă. Omul, după Camus, se simte doar în permanenţă prizonier între ziduri absurde, cărora zadarnic le dă asalt raţiunea lui. Această condiţie duce în mod logic la ideea inutilităţii vieţii, dar aici eroul absurd opune consecinţelor, pe care ar trebui să le tragă, un refuz al morţii şi îşi propune ca atitudine constantă revolta eternă, ce dă existenţei sale un preţ şi *„îi restituie grandoarea"*. Căci, spune el, *„nu există spectacol mai frumos decît acela al inteligenţei în luptă cu o realitate care o depăşeşte"*. Idealul său fortuit devine *„indiferenţa faţă de viitor şi pasiunea de a epuiza tot ce e dat"*, adică o religie a prezentului, a vieţii plenitudinare, un fel de superlativ frenetic şi disperat al horaţianului *carpe diem*. De pildă, noţiunea de *glorie* i se pare circumscrisă exclusiv la prezent: *„Din punctul de vedere al lui Sirius, operele lui Goethe vor fi pulbere peste zece mii de ani, şi numele lui va fi uitat"*. Singurul întemeiat în ideea sa despre glorie ar fi actorul, pentru că el a optat în favoarea unicei glorii rezonabile, aceea din timpul vieţii. Conştient de absurditatea relaţiilor sale cu lumea, omul ajunge la revoltă, la o existenţă de lucidă disperare, la dispreţ faţă de condiţia lui tragică şi astfel sfidează sinuciderea şi plonjează într-o viaţă în care răul e dominat de conştiinţa lui. Iată-l deci, pe Sisif, măreţ tocmai prin deplina conştiinţă a tragismului situaţiei sale fără ieşire — mai mult chiar: izbutind să-şi afle lumea în stînca lui, căci: *„Lupta însăşi pentru piscuri ajunge să umple o inimă de om. Trebuie să ni-l imaginăm pe Sisif fericit."*

Desigur, fericirea lui Sisif, dobîndită prin curajul de a-şi privi soarta în faţă şi de a o accepta cu un simţ al acomodării disprețuitoare, e pustie şi sumbră. Cred că e, însă, mult mai interesant să căutăm originile acestei viziuni a lui Camus pentru a ne da seama că, dacă el ajunge la asemenea concepte inacceptabile, nu e mai

Scanned with OKEN Scanner

puţin adevărat că realizează în schimb ceea ce e profund tragic în condiţia omului subjugat de mecanica abrutizantă şi inumană a unei civilizaţii sterile. Întregul sistem pe care-l construieşte el are ca temelie o realitate. Ne-o arată el însuşi în capitolul *Zidurile absurde* din volumul *Mitul lui Sisif*, cînd trasează acest itinerar infernal din care se înfiripă sentimentul absurdului : *„Sculare, tramvai, patru ore de birou sau de uzină, masă, tramvai, patru ore de lucru, masă, somn şi luni, marţi, miercuri, joi, vineri şi sîmbătă, în acelaşi ritm, drumul acesta se continuă cea mai mare parte a vremii. Doar într-o zi un «pentru ce?» se iveşte şi totul începe într-o oboseală cu o tentă de uimire.“ „Începe“* — iată ce e important. Oboseala e la capătul actelor unei vieţi maşinale, dar ea inaugurează în acelaşi timp trezirea conştiinţei. Aceasta e într-adevăr important. Faptul că scriitorul francez dezvăluie vidul existenţei umane într-o societate unde idealurile au murit, unde visele, lipsite de combustibilul inefabil al viitorului, se spulberă sau se transformă în coşmare, unde speranţa dispare şi astfel, dintre cele trei elemente invocate la început, rămîn să dea replici alternative omului numai absurdul şi moartea. În a fi sesizat cu acuitate acest proces de degradare, sau, mai exact, în a fi arătat realitatea acestei degradări, rezidă meritul şi deopotrivă succesul lui Camus. Aşa se explică şi circulaţia neobişnuită a literaturii sale, în care omul şi-a văzut imaginea, chiar dacă n-a putut să-i descifreze determinările istorice. Cînd a avut loc prima întîlnire a omului cu ceea ce Camus numeşte absurdul ? E aceasta o vecinătate de totdeauna pe care omul a ignorat-o, şi ce anume l-a împiedicat s-o cunoască ? Dar epocile de mare fecunditate spirituală, cînd omul s-a simţit deopotrivă cu zeii ? Antichitatea elină, Renaşterea, Marile Revoluţii ? La atare întrebări şi la altele ce se pot exprima, el nu dă răspunsuri. Suprema lui încordare e aceea de a proiecta o fericire a lui Sisif, ceea ce însă nu reprezintă decît o metafizică de abandonare sau poate, mai mult încă, o iluzie de terapie morală. Revolta şi libertatea lui Camus, după cum vom vedea-o, nu fac decît s-o acuze.

Scanned with OKEN Scanner

III

Categoria *absurdului* — dominantă în prima parte a activității lui Albert Camus — nu trebuie înțeleasă în strictul ei sens, nu trebuie redusă la stricta ei fiziologie semantică.

Acest concept își depășește, în paginile *Mitului lui Sisif*, limitele noționale. Raportul între *absurd* și *sinucidere* nu e acela al determinării ; între aceste elemente nu se stabilește relația de la cauză la efect. M-au uimit, de aceea, cuvintele lui M. Cealin dintr-un opuscul intitulat *Filozofia disperării și spaimei*, unde, după ce autorul, în mod cu totul bizar, vorbește despre *„ideile suprarealiste"* (!?) ale lui Sartre, afirmă că : *„În cartea* Mitul lui Sisif, *Camus încearcă să fundamenteze din punct de vedere filozofic utilitatea sinuciderii"*. Or, adevărul este exact contrariu. Ceea ce se străduiește Camus să *„fundamenteze din punct de vedere filozofic"* este nu sinuciderea, ci tocmai viața ca atare, faptul că, deși prizonier între *„ziduri absurde"*, omul nu acceptă sinuciderea : *„...eu transform în regulă de viață,* spune Camus, *ceea ce era invitație la moarte — și refuz sinuciderea"* (*Le Mythe de Sisyphe*, p. 89). Că temeiul refuzului său este incompatibil cu gîndirea marxistă e foarte adevărat.

Gîndirea lui Albert Camus are, mai cu seamă în prima perioadă a activității sale, după cum am văzut, frecvente contingențe cu existențialismul, dar atît biografia, cît și opera lui atestă — în ciuda erorilor și a acelor concepte ce par mai curînd metafore himerice, decît elemente de filozofie — aspirația inexorabilă a marelui scriitor spre justiție, spre lumină, spre o restructurare morală a omului, a sufletului pustiit de ravagiile unei civilizații care-l alienează. De altfel, prefer să-l las să ne spună el însuși părerile în acest sens : *„Minerul care este exploatat sau împușcat, sclavii din lagăre, cei din colonii, armatele de persecutați, care umplu pămîntul, au nevoie ca toți cei ce pot vorbi să înlocuiască tăcerea lor și să le stea neîncetat alături"*.

Camus îl citează pe Descartes în ordinea de idei a celebrului *dubito*, și o face pentru a-și ilustra, prin analogie, propria lui atitudine. Asemenea filozofului francez, care,

pornind de la o îndoială universală, ajunge să opună scepticismului un riguros sistem raţionalist, Camus, luîndu-şi ca punct de plecare *absurdul,* găseşte raţiunea existenţei în lupta împotriva acestui absurd, în revolta omului contra a tot ceea ce-i degradează şi îi întunecă însăşi realitatea fiinţei şi condiţiei lui. Acesta e sensul general al volumului său *L'Homme Révolté.*

Revolta e pentru Camus *„una din dimensiunile esenţiale ale omului"*, căci el este singura fiinţă *„care refuză să fie ceea ce este"*, adică tinde neîncetat să-şi aducă existenţa la numitorul *„unei valori confuze încă, dar pe care o simte înlăuntrul său, cel puţin prin aceea că e comună tuturor oamenilor"*. Nostalgia acestei valori îl determină, deci, să efectueze, prin actul revoltei, o experienţă de solidaritate umană. Dar experienţa solidarităţii e, pe de o parte, văzută în afara istoriei şi oarecum în conflict cu istoria în cadrele căreia, prin revoluţie, revolta se limitează, după opinia lui, şi-şi pierde esenţa eternă.

Revoluţia, presupunînd *„inserţiunea ideii în experienţa istorică"*, — spre deosebire de revoltă care e trecerea de la experienţa individuală la idee — e privită ca proces contradictoriu, în sensul că, pornind de la eliberarea omului, ajunge la o nouă formă de opresiune. Eroarea lui Camus e fundamentală şi rezidă într-o totală inadecvare : el consideră fenomenele istorice şi pe cele de domeniul filozofiei dreptului, dintr-un punct de vedere care e al *moralistului,* şi nu al istoricului sau al juristului, cum ar fi fost firesc. Această inadecvare a mijloacelor îl face să aprecieze greşit toate fenomenele ce se implică într-o revoluţie, şi în primul rînd însăşi dialectica ei, mutaţiile pe care le presupune mecanismul oricărei revoluţii. A judeca istoria din afara ei, printr-o continuă evocare a unor valori abstracte, ideale, a condamna (după reproşul adresat lui Sartre) *o lume fără justiţie* în numele unei *justiţii fără lume* echivalează, în cele din urmă, cu o *metafizică a dreptului natural* (H. van Oyen). Pe de altă parte, Camus rămîne — chiar acceptînd caracterul de *experienţă a solidarităţii,* pe care-l are *revolta* — pe poziţiile individualismului ireductibil, opus în permanenţă înseşi ideii de colectivitate organizată,

Scanned with OKEN Scanner

ostil, în ultimă instanță, oricărei determinări sociale. Individualismul său utopic, apologia *„sindicalismului revoluționar"* sau a Revoluției din 1905, natura transcendentă a concepțiilor sale sînt pasibile de comparația cu Proudhon, care l-a ispitit pe profesorul elvețian Hendrik van Oyen. Dar, în esență, comparația e înșelătoare, căci se sprijină pe un mod al exegezei pe care nu numai opera prin apartenența ei, ci și voința expresă a autorului îl refuză. Van Oyen, teolog erudit, parcurge paginile *Omului revoltat* cu exigențe neavenite și inoportune, reproșîndu-i o anumită inconsistență filozofică. *„Nu mai e loc aici,* spune el, *decît pentru un strigăt sfîșietor în fața suferințelor lumii."* Or, tocmai acest strigăt e ceea ce constituie substanța cărții și deopotrivă unul din elementele componente ale întregii lui literaturi, în care moralistul de înaltă ținută împrumută, de atîtea ori, accentele tulburătoare ale poetului liric. Într-un interviu o precizează el însuși, arătînd că *L'Homme Révolté* nu cuprinde o *doctrină,* ci o *mărturisire,* o *confidență* asupra lecturilor și gîndurilor lui ; dacă adeseori mărturisirea devine strigăt e pentru că, în izolarea lui, Camus a simțit la un moment dat că singura lui comunicare cu lumea e suferința. După cum dintre datele unei realități complexe, pe care metafizica lui nu reușește s-o tălmăcească, suferința alimentează singura lui centitudine.

Albert Camus nu e un filozof, nu e nici doctrinar politic. E scriitor, om al metaforei, al parabolei, al confesiunii și al visului. Și, înainte de toate, e un moralist — în sensul nobil al secolului al XVII-lea sau al celui următor —, un moralist ce are uneori complexul vocației sale, și încearcă să-l disimuleze cu ajutorul filozofiei, al povestirii sau al teatrului. Complexul de care vorbesc nu se vădește doar din subtextul unei opere scrise cu superba îndrăzneală a simplității caracteristice marilor clasici, ci și din afirmațiile directe ale autorului : întrebat o dată care sînt complimentele ce-l irită, Camus enumera *onestitatea, conștiința, umanitatea.* De ce ? Pentru că a văzut cum în numele lor s-au comis, în secolul nostru, nenumărate crime. Omul a invocat aceste valori și le-a compromis cînd în pavăza lor a ucis, a oprimat, a imaginat lagăre de concentrare și noi metode

Scanned with OKEN Scanner

de a-şi teroriza semenii. Golite de orice conţinut, devenite alibiuri ale contrariului lor, asemenea noţiuni nu mai sînt, pentru sufletul lui însetat de justiţie, decît *„du gargarisme moderne"*.

Camus n-a reuşit să-şi găsească un crez, un reazim pentru o posibilă restructurare a lumii şi a rămas prizonierul contradicţiei dureroase dintre scriitorul militant şi moralistul turnului de fildeş, care-şi sincronizează, în paginile lui, prezenţa. După expresia lui André Maurois : *„Lumea nu-i părea nici explicată, nici explicabilă. El nu era nici creştin, nici marxist — nu era nimic : el era Albert Camus, fiu al soarelui, al mizeriei, al morţii."* Înainte de a cerceta cîteva din parabolele tulburătoare, ce ni se oferă în povestirile şi piesele lui, unde laturilor amintite li se adaugă şi aceea de cronicar sobru şi grav, mi-aş aduce aminte de o maximă a lui Vauvenargues : *„Les conseils des vieillards sont comme le soleil d'hiver : ils éclairent sans échaufer"* (*„Sfaturile bătrînilor sînt ca soarele de iarnă : luminează fără a încălzi"*). Din alcătuirea acestei comparaţii, parafrazîndu-l pe cel mai iubit mie dintre moraliştii francezi, încerc să-mi compun pentru eseurile lui Camus o metaforă finală. El e la antipodul bătrîneţii şi al iernii. El e fiul sărman şi pătimaş al verii şi al toridului soare de miază-zi. Dacă se poate spune aşa — într-o metaforă totul e posibil — el încălzeşte întotdeauna ; chiar şi atunci cînd nu luminează.

IV

Spuneam despre Camus că el nu e un romancier, în ciuda tot mai frecventei sale prezenţe, în lucrări de domeniul respectiv, la capitolul *Romanul condiţiei umane*. Al condiţiei umane, da, dar tehnica lui nu are comun cu genul romanesc decît turnura aparentă. Într-un secol ce rămîne prin excelenţă legat de proliferarea, aproape monstruoasă, a genului — sînt ţări în care apare zilnic cel puţin un roman inedit ! — sîntem prea adesea dispuşi să considerăm roman, cu o noţiune mereu mai elastică, orice volum unde nu întîlnim versuri, indicaţii de regie sau judecăţi de critică literară. Oricum, în privinţa

lui Camus, noţiunea de *romane* mi se pare inadecvată. Şi nici aceea de *idées incarnées*" propusă de André Maurois, sau „*roman de moraliste, resté très proche, au fond, d'un conte de Voltaire*", după Sartre (apropo de *L'Etranger*), nu corespund literaturii lui pentru că exclud, într-un fel, tocmai elementul esenţial : ideile încarnate sau o povestire de Voltaire sînt tot ce poate fi mai străin de poezie, în timp ce proza lui Albert Camus e străbătută de un fior liric capabil să imprime cuvintelor o vibraţie aparte. Moralistului din eseuri îi corespunde în proză şi teatru un poet al parabolei (*L'Etranger, La Peste, La Chute*) sau un autor de poeme în proză. Că parabolele lui ilustrează ideile din *Mitul lui Sisif* sau *Omul revoltat*, e adevărat, dar aceasta se realizează mai mult de la sine, decît printr-o preocupare atentă de a le „încarna".

Iată, de pildă, *Străinul*. Ideea cărţii poate fi, în mare, identificată în acest pasaj din *Mitul lui Sisif* : „*A te scufunda în această certitudine fără fund, a te simţi de acum încolo destul de străin de propria ta viaţă, pentru a o spori şi a o parcurge fără miopia amantului, iată principiul unei eliberări*" (p. 83), după cum şi în altele din aceeaşi carte, privind viaţa maşinală, monotonă, a omului devenit piesă de schimb în uriaşul mecanism social, sau referitoare la „*noblеţea indiferenţei*", la „*inutilitatea remuşcării*". Subiectul e oarecum simplu şi cuprinde, povestite la persoana întîi, întîmplările petrecute în viaţa unui tînăr funcţionar din Alger, Meursault, din clipa cînd află despre moartea mamei sale, pensionară a unui azil situat la optzeci de kilometri de Capitală, şi pînă la propria lui moarte prin ghilotină. Ca şi în *Procesul* lui Kafka (a cărui influenţă vagă se resimte pe alocuri, mai mult ca un ecou îndepărtat), ne frapează divorţul total între mentalitatea şi reacţiile eroului şi cele ale oamenilor din preajma lui, ale întregului mediu înconjurător. Dar aici, spre deosebire de situaţia lui K, om perfect normal, rătăcit într-un mediu absurd, Meursault e acela ce dă dovada unui comportament cel puţin nefiresc în raport cu obiceiurile şi exigenţele societăţii în care trăieşte. De la început facem cunoştinţă cu o anume insensibilitate ce-l caracterizează şi-i impregnează toate gesturile, toate acţiunile. Insensibilitate, indiferenţă — „*cela m'est égal*",

Scanned with OKEN Scanner

e o expresie ce revine adesea pe buzele lui —, lipsa oricărui *parti-pris*, o doză de sinceritate brutală la modul infantil. Ajuns la azilul din Marengo, el se comportă nu ca un fiu al defunctei, ci mai curînd ca un reprezentant neutru, venit să participe la înmormîntare, şi caută să-şi adapteze rolul, pe cît posibil, la cerinţele ideii sale de confort : bea o cafea cu lapte şi fumează la căpătîiul mamei, doarme dus în noaptea vegherii. Abia întors la Alger, după un somn zdravăn, se duce la plajă, întîlneşte o fostă dactilografă de la întreprinderea unde lucrează, intră imediat în intimitatea ei, o invită seara să vadă un film (conform preferinţelor fetei, o comedie cu Fernandel) şi petrece acasă la el întreaga noapte cu Marie Cardona. În zilele următoare se împrieteneşte sau, mai exact, acceptă cu o totală nepăsare prietenia oferită de Raymond, vecinul său de palier, individ cam dubios, bănuit a fi de meserie *maquereau*, adică peşte, şi împreună cu el şi cu Marie pleacă la cabana unui alt amic al acestuia. Acolo Raymond e atact de doi arabi, care-l urmăriseră pentru că o brutalizase pe sora unuia dintre ei, ce-i fusese amantă. La început, fiind trei la număr, îi pun la respect pe arabi, dar ulterior, întorcîndu-se singur pe plajă, Meursault îl întîlneşte pe fratele fostei amante a lui Raymond şi, ameninţat cu cuţitul, descarcă în el cinci gloanţe de revolver, într-un moment de uitare, toropit de soarele infernal : „*Nu mai simţeam decît cimbalele soarelui pe fruntea mea, şi, nedesluşit, tăişul sclipitor al cuţitului îmi izbucnea înainte. Acea lamă arzătoare îmi rodea genele şi-mi răscolea dureros ochii. Şi atunci s-a clătinat totul... Mi s-a părut că, pe toată întinderea lui, cerul se deschidea lăsînd să cadă o ploaie de foc. Toată fiinţa mi s-a încordat şi mîna mi s-a crispat pe revolver.*“ Urmează arestarea, instrucţia şi procesul în cursul căruia Meursault, refuzînd convenţia socială, neacceptînd să beneficieze de toate subterfugiile habituale, rămîne la discreţia unei justiţii dispuse să vadă, în actul său cvasi-inconştient, un exemplu de crimă monstruoasă. La proces sînt evocate împrejurările înmormîntării, indiferenţa lui, faptul că a doua zi s-a dus să vadă un film cu Fernandel şi a inaugurat o legătură amoroasă, că întreţinea relaţii cu oameni de felul lui Raymond etc., şi,

Scanned with OKEN Scanner

astfel, pe fundalul acestor detalii biografce, uciderea arabului devine o crimă premeditată, înfăptuită de un tip lipsit de orice sensibilitate umană. Procurorul cere pedeapsa capitală și jurații se pronunță : moarte prin ghilotinare. În celula unde-și așteaptă sfîrșitul, Meursault, străin de societate, străin de sine însuși, își privește viața retrospectiv și își dă seama că a fost totuși fericit, că abia acum, trezindu-se la conștiința de sine, e capabil să-și evalueze viața și s-o trăiască din nou.

Sensul parabolei mi se pare a fi aici tocmai în aversiunea societății împotriva individului care, despuindu-se de orice alibiuri și dezvăluindu-și natura, îi arată, pe chipul lui, propriile ei vicii. Căci justiția nu-i poate ierta lui Meursault sfidarea pe care comportamentul lui o implică — nu-i poate ierta faptul că el își scoate masca și iese din scenă. Ar fi putut evita moartea foarte ușor : era destul să manifeste regret, să apară în chip de fiu devotat cuprins de remușcare, să implore clemența, să făgăduiască a-și însuși toate normele de conduită ideale etc. Atunci s-ar fi dezlănțuit pledoarii înflăcărate, s-ar fi invocat umanitatea, înțelegerea, compasiunea, s-ar fi cerut circumstanțe atenuante. Dar am văzut că pentru Camus asemenea noțiuni, într-o societate funciarmente coruptă, nu mai sînt decît *„du gargarisme moderne"*. De aceea, în numele lui, Meursault le refuză preferînd ghilotina și deșteptîndu-se la o *„tendre indifférence du monde"*.

Parabola *Ciumei* e mai largă, mai generoasă, poate și mai profundă. Acțiunea se petrece la Oran în plină contemporaneitate și se adună în jurul evenimentului central, fictiv bineînțeles : ciuma care izbucnește, se extinde, atinge apogeul și apoi se stinge treptat. De fapt, nu poate fi vorba despre o acțiune în sensul consacrat al cuvîntului, ci mai curînd despre relatarea cronicărească a vieții de fiecare zi în orașul intrat sub zodia carantinei, de la primele simptome pînă la revenirea la normal. Personajele principale, doctorul Bernard Rieux (autorul fictiv al cronicii), părintele Paneloux, Tarrou, personaj cam enigmatic, asemănat pe bună dreptate de către Albert Maquet *(Albert Camus ou l'invincible été)* cu Meursault, ziaristul Rambert etc. nu au propriu-zis fizionomia

Scanned with OKEN Scanner

unor eroi de roman, ci par a fi mai degrabă eroi ai istoriei, oameni ai timpului, de care vorbeşte cronica, pentru că reacţiile lor nu urmăresc să le definească profilul, caracterul, ci sînt consemnate ca atare numai în funcţie de exigenţele parabolei. Camus, care n-a cunoscut realitatea unei asemenea epidemii, se va fi inspirat, desigur, din descrierile celebre, de la acea cuprinsă în *Istoria* lui Thucydide (II, 47-57) privind ciuma de la Atena şi reluată aproape textual de Lucreţiu, la cele mai noi ale unor Daniel De Foe, Manzoni, Jacobsen. Se pare că De Foe i-a fost îndeosebi familiar, judecînd după citatul cu care se deschide cartea. Totul începe cu prezenţa mereu mai frecventă a unor şobolani morţi, al căror număr devine, treptat, impresionant. Mii şi mii de şobolani adunaţi zilnic de serviciile salubrităţii. Apoi, deodată fenomenul dispare şi se ivesc primele victime ale unei maladii ciudate, pînă cînd Rieux pronunţă cuvîntul *ciumă*. Se instituie carantină şi oraşul îşi începe neagra existenţă ciumată, circumscris la universul lui lăuntric, fără nici o posibilitate de comunicare cu lumea. Boala creşte şi teroarea ei pune stăpînire pe viaţa Oranului. Cu o pană într-adevăr vrednică de măreţia gravă a celui ce a scris *Istoria războiului peloponeziac,* Camus creează fantasticul şi înfiorătorul tablou al morţii triumfătoare, pentru ca apoi, utilizînd toate subtilităţile gradaţiei şi ale nuanţării, să ne înfăţişeze ciuma retrăgîndu-se ca un imens evantai de umbră. Frumuseţea acestei cărţi, scrisă cu tonul reţinut al cronicarului, e desigur remarcabilă ; cum am arătat-o la început, prefer totuşi paginile exaltate şi ţipătul de vitalitate meridională din *Noces,* dar e limpede că, pentru arta scrisului contemporan, o atare lecţie de sobrietate nu e mai puţin profitabilă.

Care e sensul parabolei ? De cele mai multe ori s-a văzut în ea un crîmpei dureros de istorie franceză : ocupaţia nazistă, rezistenţa şi, în cele din urmă, eliberarea. Cred că Albert Camus vizează o realitate pe de o parte mai amplă, pe de alta, mai adînc legată de însăşi condiţia vieţii sociale. De aceea, ader la punctul de vedere al germanului Walter Heist, care scrie : *„In această carte se punea, pentru el, problema unei lichidări generale a fascismului pur şi simplu, luat ca principiu, ca*

destin, nu a acelui fascism care fusese învins, ci a celuia ce stă la pîndă ca o perpetuă amenințare". Dar implicațiile parabolei (reluată și în piesa lui Camus *Starea de asediu*), învățătura ei sînt încă mai largi : ciuma, ca simbol al nenorocirii ce se abate asupra lumii, nu vine din afară, ci se găsește în stare latentă, în însuși sînul colectivității umane, unde bacilul ei, după cum se spune la sfîrșitul cărții, nu moare niciodată. Recrudescența se realizează imperceptibil, sustrăgîndu-se atenției omului antrenat în existența cotidiană și se efectuează prin om, cu participarea lui ca unealtă a propriului său destin. De aceea : a veghea, a nu ignora simptomele cele mai anodine mi se pare a fi în ultimă instanță tîlcul acestei parabole. Și cred că e greu să citești *Ciuma* sau oricare din cărțile lui Camus fără a înțelege că șobolanii — deveniți ulterior, în fantezia lui Eugen Ionescu, rinoceri — sînt mai mult decît un simplu accident de salubritate. Aici rezidă permanenta lui actualitate. Izbutind să parcurgă labirintul, în ciuda tuturor avatarurilor la care adeseori singur s-a condamnat, Albert Camus ne spune în cele din urmă : vegheați, nu vă lăsați înșelați de aparențe, de eufemisme perfide sau de iluzii. Și dacă încăperile derutante nu l-au putut mistui, e pentru că fir al Ariadnei i-a fost dragostea de oameni, de adevăr, de lumină.

Scanned with OKEN Scanner

EUGENIO MONTALE

I

Novecento-ul liric italian a cristalizat, în conştiinţa criticilor şi a cititorilor de poezie, formule de simbol concentrat, de heraldică. Mai întîi un trio : Ungaretti-Saba-Montale, apoi un cvartet : Ungaretti-Saba-Montale-Quasimodo. Sînt, desigur, numele cele mai reprezentative, fără a fi însă capabile să epuizeze o realitate mult mai bogată ; dacă n-ar fi să-i amintesc decît pe un Sbarbaro, un Dino Campana, un Cardarelli, un Govoni, un Gatto, şi încă s-ar deschide larg orizontul unei poezii care în secolul nostru s-a desfăşurat cu amploare şi generozitate. Ungaretti şi Quasimodo — ultimul prin impulsul unei distincţii ce i-a augmentat dintr-o dată popularitatea — au beneficiat de o răspîndire temeinică în lumea iubitorilor noştri de poezie. Umberto Saba nu e, nici el, un nume necunoscut chiar în cerouri mai largi. Rămîne în continuare claustrat printre familiarii limbii italiene Eugenio Montale, care e, fără îndoială, unul dintre cei mai singulari, cei mai proeminenţi lirici universali din vremea noastră, şi dacă în Franţa, de pildă, e încă rareori abordat, sînt domenii europene — cel germanic sau anglo-saxon, îndeosebi — unde poezia lui se bucură de un prestigiu mai mare decît al oricăruia dintre confraţii săi. Această circulaţie se datoreşte, poate, şi unor evidente afinităţi cu spiritul poeziei engleze, asupra cărora va trebui să revin, după cum audienţa restrînsă aiurea va fi fost determinată şi de propria personalitate a poetului,

singuratic, inabordabil și vag incomod pentru elanurile exegeților ce nu se pot dispensa, de obicei, de o fuziune sentimentală.

Din mărturii, din confesiunile sale și din investigațiile intuitive ale celui ce, parafrazîndu-l pe bătrînul Xavier, se complace în frecvente „*voyages autour de ma bibliothèque*", poetul pare a fi un taciturn neobișnuit printre meridionali, un ironic imperceptibil, purtîndu-și prin agitația citadină din Milano o nostalgie cețoasă de inadaptat. În contrast cu poezia lui, Montale ne arată în fotografii o figură de medic impasibil, neutru la modul britanic și umbrit de un discret *spleen*. Abia dacă se poate bănui, dincolo de geometria placidă a trăsăturilor, generoasa tristețe despre care vorbea Umberto Saba într-o poezie închinată Florenței, orașul unde Montale a locuit într-o vreme (*„Per abbracciare il poeta Montale / — generosa è la sua tristezza — sono qui / nella città che mi fu cara"*). Nici măcar biografia poetului nu e mai puțin laconică.

Eugenio Montale s-a născut la Genova în 12 octombrie 1896. După terminarea liceului, își întrerupe școala pentru a se dedica o vreme muzicii ; face studii de canto cu celebrul bariton Ernesto Sivori. Intervine războiul, și, mobilizat, îl vom întîlni luptînd ca ofițer de infanterie, dar, spre deosebire de Ungaretti, pentru care războiul a însemnat o experiență capitală, Montale pare să nu fi fost prea traumatizat. Ulterior, murind Sivori și precizîndu-se vocația literară a tînărului său elev, el părăsește muzica, lăsînd drept singură mărturie a unor preocupări juvenile cîteva excelente cronici muzicale. În 1921 se alătură lui G. Debenedetti, care, împreună cu Sergio Solmi și Mario Gromo, întemeiară revista *Primo Tempo* — unde și debutează, de altfel. De la început se manifestă cu egală strălucire ca poet și critic. Cu o intuiție demnă de un Valery Larbaud, el descoperă în 1925 opera marelui romancier triestin Italo Svevo, dedicîndu-i un studiu de uimitoare pertinență celui ce fusese aproape ignorat printre contemporani ; Larbaud și subtilul italienist francez B. Crémieux erau singurii care, la sugestiile lui Joyce, se ocupaseră de singulara proză a lui Svevo. Concomitent tipărește prima sa carte de versuri *Ossi di seppia* (Torino,

Scanned with OKEN Scanner

1925) și se situează printre colaboratorii importantei reviste *Solaria*, condusă de A. Carocci, unde se afirmă deopotrivă Saba și Ungaretti, precum și romancieri de seamă ca E. Vittorini, C. E. Gadda etc. Între 1929 și 1938, e bibliotecar la Florența, de unde, după propria lui relatare : „*Am fost îndepărtat din cauza unor neajunsuri politice*“, adică refuzînd să-și dea adeziunea la fascismul mussolinian, care nu înțelegea să tolereze nu numai rezervele, ci și neutralitățile prea consecvente. Peste un an îi apare cea de-a doua carte de poezii, *Le Occasioni* (Torino, 1939). În cursul epocii fasciste, Montale n-a lucrat propriu-zis în nici o instituție oficială și s-a izolat, fără prea multă ostentație, în lumea liricii sale. Această izolare, cu toată discreția ei, devenise profund semnificativă și tocmai de aceea a fost tălmăcită ca atitudine ostilă. Temperamentul său nu era al luptătorului pătimaș, iar spiritul hugolian — sau carduccian, pentru a rămîne în limitele Italiei — îi era, prin structură, străin. După război se mută la Milano și devine, din 1948, redactor literar la marele cotidian *Corriere della Sera*, activitate care-l absoarbe complet. Răspunzînd la întrebările unui ziarist, el spunea mai anii trecuți : „*De cincisprezece ani nu mai scriu versuri, cu excepția unor fragmente izolate... Situația ideală a unui poet în Italia este de a fi șomer. Marea majoritate a versurilor mele au fost scrise în perioada cînd, sub fasciști, n-aveam de lucru.*“ Ultima carte tipărită e *La bufera e altro* (Milano, 1956).

Paralel desfășoară o vastă activitate de critică literară și de traduceri, selecționate pe baza unor afinități mai mult sau mai puțin evidente. Montale călătorește în străinătate, citește și meditează îndelung la experiențele sale intelectuale. Totul se petrece sub semnul aceleiași tendințe spre epurarea oricăror stridențe, spre o existență plonjată în interiorul său, scrutînd în sine însuși dimensiunile și perspectivele condiției umane. De aceea, dacă viața lui Montale e liniară și monotonă în sărăcia ei de fapte și evenimente memorabile, biografia lui lăuntrică, prin intermediul căreia a căutat să reconstituie o imagine a omului contemporan, are complexitatea literaturii proustiene. Mai cu seamă așa cum ne apare în primele cărți, această biografie ca-

pătă sensul unei întoarceri în timp către copilărie şi adolescenţă, pierdute, dar abia acum, prin însăşi ireversibilitatea lor, capabile să se constituie ca valori absolute, vîrste ideale, ţinuturi de mitologie suavă. Acest mod de existenţă introspectivă, care amplifică biografia interioară pînă la dimensiunile unui vast peisaj concav, unde fiece lucru se consumă în sine însuşi (*„ed ogni cosa / in se stessa pareva consumarsi"*), e poate cel mai evident temei de ascendenţă leopardiană a lui Eugenio Montale. Încă în secolul trecut, Francesco De Sanctis scria despre autorul *Gîndului dominant* : *„Nu e om de acţiune, nu ia parte la viaţa exterioară, nu e în stare s-o cînte ; ea nu e decît paleta culorilor lui. [...] Răpit acţiunii şi vieţii exterioare, într-un mediu odios cum era cel din Recanati, se dezvoltă şi mai mult în el concentrarea firească a spiritului în sine însuşi"*, definindu-i astfel natura contemplativă. Cîte elemente pentru un portret al lui Montale ! Pentru poetul ce se simţise şi el un *„exclus al vieţii"*, cum spunea, despre acelaşi Leopardi, Benedetto Croce, sau poate mai curînd un autoexclus prin neadaptare la un mediu disonant în raport cu propriile sale exigenţe, cum o mărturiseşte, de altfel : *„Simţind încă de la naştere un total dezacord cu realitatea ce mă înconjoară, materia inspiraţiei mele nu putea fi decît acel dezacord"* (*„quella disarmonia"*).

Montale are o anumită înrudire şi cu Foscolo. Nu mă refer la comunitatea preocupărilor pentru critică (De Sanctis vedea în Foscolo primul critic modern) şi nici la interferenţele engleze ale autorului *Mormintelor*, ci mai curînd la acea integralitate a simţirii, pe care i-o remarca B. Croce. După cum şi afinităţile lui cu spiritul poeziei engleze îi definesc o latură. Îndeosebi în sensul dublu, al individualismului echilibrat şi al tradiţiei. El e poate, dintre italienii moderni, cel mai legat de secolul al XIX-lea, şi anume de prima lui jumătate italiană şi de cea de-a doua engleză. Foscolo şi Leopardi se întîlnesc deci cu Browning, şi în special cu un Matthew Arnold, poeţi ce purtau în sinea lor deopotrivă romantismul şi reacţia împotriva lui. Această convieţuire e dominantă la Montale. Ca şi Matthew Arnold, care îşi manifestă dezacordul faţă de romantici, pentru că emoţia lor se

Scanned with OKEN Scanner

dezvăluie prea direct, prea lipsită de orice filtru, prea anarhică, Montale repudiază sentimentalismul neînfrînat. Melancolia lui, de substanţă romantică, e supusă unei rigori formale, unei aspre euritmii, unor exigenţe de construcţie monumentală la modul aridei asimetrii a stîncilor suspendate deasupra mării. E un proces de cristalizare incandescentă a torentului amorf de lavă, pe care craterul romantic îl dezlănţuise, un tratament de mineralizare a fluidului romantic. E, în acelaşi timp, şi un act de intruziune a culturii şi a tradiţiei intelectuale în romantism, căci, după cuvintele lui : „*poezia este astăzi ramura, vlăstarul unui fapt de cultură ; însă al unei culturi care să reprezinte o realitate anterioară, totalmente uitată şi asimilată. Al unei culturi, adaog, care să fie mai presus de orice un sentiment al culturii, şi nu un repertoriu de date.*“ După cum se poate vedea, o apropiere de T. S. Eliot e posibilă, dar deosebirea esenţială între cei doi poeţi rezidă în ceea ce Montale numeşte *lipsa de intenţionalitate : „a trebuit să mă conving că nu sînt de fapt un poet intenţional, un poet care porneşte de la o «poziţie estetică», fixată cu anticipaţie*“. Dacă erudiţia autorului *Ţării Pustii* e vizibilă în poemele lui, la Montale, după cum observa Alfredo Gargiulo : „*nu există nici o urmă de rezidii literare*“.

II

Poezia lui Montale a făcut obiectul unei preocupări deosebite din partea criticilor italieni — chiar al unei atenţii insolite, cum spunea G. Spagnoletti, referindu-se la volumul *Le Occasioni*. Poetul face însă unele profesiuni de credinţă, care pot fi mai mult decît utile — dacă nu indispensabile — pentru înţelegerea liricii sale, şi de aceea îmi permit să-l citez, de preferinţă, pe el însuşi.

A scrie, pentru el înseamnă o lungă perioadă de gestaţie urmată de mutaţia imperceptibilă, care duce la transcrierea aproape directă a valorilor acumulate astfel şi metamorfozate lăuntric : „*N-aş putea explica modul în care poezia se naşte în mine ; ştiu doar că fiecare poezie a mea e precedată de o lungă şi obscură gestaţie, în care*

însă nu se conține nimic previzibil; nici subiectul, nici titlul, nici amploarea desfășurării. În anumite cazuri, am impresia că două sau trei poezii diverse, «precipitîndu-se», s-au contopit laolaltă. După ce se sfîrșește perioada gestației scriu cu multă rapiditate și cu puține ștersături." O asemenea mărturisire, care l-ar fi scandalizat profund pe Valéry, ne oferă sugestii privitoare la gradul de sublimare al poeziei lui Montale. De sublimare, însă, nu și de obscuritate, așa cum s-a spus despre el cînd a fost socotit printre hermetici. Poetul nu e dificil — în sensul mesajului cifrat — și nu are interferențe mallarméene. Tonul său e discursiv și aluziv, plin de elanuri la modul unui Gérard Manley Hopkins profan, iar elementele ce-i alcătuiesc limbajul aparțin celui mai net realism, fără metafore spectaculoase, fără efecte stilistice. Singura dificultate posibilă e aceea a densității, a condensării de sensuri, simboluri, semnificații — pe care le simți dincolo de muzica aspră a unor cuvinte ce se lovesc unele de altele ca pietrele rostogolite de valurile mării. E dificultatea unei poezii, ca, bunăoară, *Peste vîrfuri* a lui Eminescu, sau *De-a v-ați ascuns* a lui Arghezi, pe care n-o poți pătrunde la o simplă lectură fugară, ci te simți ispitit să stărui asupra ei, în ciuda aparențelor de totală simplitate.

Universul poeziei lui Montale se precizează puternic de la primul din cele trei volume publicate de el pînă acum : *Ossi di seppia*. În dezacord cu ambianța lui, poetul suferă de un permanent rău de viață (*„Spesso il male di vivere ho incontrato"*), o durere îmbinată cu nostalgia pentru categoriile ideale, în raport cu care existența se definește ca o trecere efemeră, copleșită de anodin sau răvășită de *„spiritele ce peste convulsivul pămînt / zboară în roiuri"*, așa cum le distinge în dezlănțuirile vîntului de miază-noapte (*Tramontana*). Lirica lui poartă în adîncimi o revoltă împotriva dimensiunilor meschine, împotriva a tot ce limitează și îngrădește virtualitatea ontologică, dar și împotriva impurităților ce întunecă transparențele sufletului : *„Aș fi vrut să mă simt aspru și esențial / ca pietrișul pe care-l rostogolești / mîncat de săruri. / Stîncă să fiu peste timp, martor / al unei voințe reci, netrecătoare. / Altul am fost : om încordat, ce scrutează, / în sine, în alții, zbuciumul / vieții fugare."* Spre această

Scanned with OKEN Scanner

revoltă îl duce un sentiment de neîmplinire, cînd poetul vrea să-i răpească mării „*cuvintele-amare, / în care arta şi natura se îngînă / ca să-mi pot mai bine striga / melancolia de copil îmbătrînit*". Şi Saba se mărturisea „*rimasto un fanciullo*" („*rămas un copil*"), dar Montale se simte copil îmbătrînit, înstrăinat de integritatea candorii şi întinat de umbrele unor vîrste, care i-au luat pe rînd disponibilităţile originare, fără să-i aducă nici o compensaţie. De aceea, poezia lui are adeseori sensul unei căutări, al unei întoarceri spre lumea singurelor lui certitudini, copilăria, adolescenţa ; pare un efort de recuperare a duratei, o confruntare cu timpul. O nostalgie înrudită a valorilor rătăcite îl ducea pe Esenin spre sat şi îi inculca o mitologie a iernii. La Montale termenul de reconfort, etalonul existenţei ideale şi adresa nostalgiilor e marea, care rămîne în poezia lui, deopotrivă, un mit şi o realitate supremă. Semnificaţiile acestui mit sînt inepuizabile, ca la orice poet mare, şi fiecare nouă lectură te îmbogăţeşte, chiar după ce ai avut sentimentul de a fi pătruns în lumea lui. Marea e *paese incorrotto*, ţară a integrităţii, sferă a eternului echilibru care domină timpul — e o zeitate a evidenţelor, ce patronează severa dialectică a stabilităţii şi a mişcării, e patria visată („*Nasceva dal fiotto la patria sognata*"), e tărîmul sublim, unde lucrurile au valoare concomitentă de elemente şi simboluri, unde realul şi fantasticul se interferează imperceptibil în vibraţia luminii şi a vîntului. Marea e şi un suveran principiu al existenţei şi al vieţii : „*Tu prima mi-ai spus / că măruntul zbucium / al inimii mele era doar o clipă / din zbuciumul tău ; / că mi-era în adînc / cutezătoarea ta lege : / de-a fi vast şi divers / şi stabil totodată ; / şi de-a lepăda toate gunoaiele / aşa precum tu arunci pe ţărmuri, / printre alge, plute, stele de mare, / inutilul moloz al abisului tău.*" A te apropia de mare presupune a păstra neatins întregul tezaur sufletesc cu care te-a învestit ; de aceea, întors după ani de înstrăinare, poetul nu se mai simte demn de solemna ei mustrare („*ma non più degno / mi credo del solenne ammonimento / del tuo respiro*") şi deplînge precaritatea replicii sale : „*Nu am decît aceste cuvinte / ce-asemenea femeilor de stradă / se dau oricui*".

Scanned with OKEN Scanner

Există în poezia lui Montale o falsă tentație a impasibilității, a tăcerii, care nu face decît să-i accentuieze dramatismul și tensiunea lăuntrică și să echivaleze existența cu o experiență dureroasă. Acest dramatism derivă, desigur, și dintr-o anxietate metafizică atît de caracteristică poetului, care evoluează dus de *„setea nepotolită de ceea ce e dincolo"*, cum spunea Baudelaire, și simte cum tuturor orizonturilor sale li se suprapune implacabila umbră a vremii, ca un necruțător memento al trecerii. Dar determinările sînt și de alt ordin. Vorbind despre dezacordul față de mediul ambiant, poetul își mărturisea *„inadaptarea psihologică și morală, care e proprie tuturor naturilor fundamental introspective"*, precizînd că o asemenea inadaptare, nepotrivire *(maladjustement,* cum spunea el folosind un termen englez) intră în însăși definiția oricărei naturi poetice. Pentru ca dezacordul să se poată realiza, trebuie să-i căutăm însă un termen de raport și de asemenea o rațiune ideală care-l justifică. Orice dezacord este manifestarea concomitentă a unei atitudini și a unei exigențe — mai cu seamă cînd intervine structura poetului, care, după Rilke, e întotdeauna la discreția unor exigențe nelimitate și a unei măreții ce-l încîntă sau îl umilește. Iată unde intervine, cu sau fără voia poetului, determinarea istorică, socială, căreia nimenea nu izbutește să i se sustragă. De aceea, ca și în pesimismul leopardian, în marea melancolie a lui Eugenio Montale mi se pare că aud, orchestrate atît de aparte, după principii de articulare formală atît de caracteristice lui, nu numai suferințele, tresăririle, nostalgiile, aspirațiile omului de totdeauna, ci și pe cele ale omului contemporan, a cărui problematică se deslușește, fie și dificil, în reacțiile psihologice ale eroului montalian. Acel sentiment al dezrădăcinării *(„Trecătorul simțea ca pe un supliciu / despărțirea lui de vechile rădăcini")*, al plutirii în derivă, al alienării, al umilinții în fața timpului sau al indiferenței față de vicisitudine, precum și aprehensiunea confuză, incertitudinea obsesivă etc. se întîlnesc în lirica mai tuturor poeților de seamă ai vremii noastre, mărturisind pentru o epocă de criză și de prefaceri. Toate aceste stări conviețuiesc și cu tendința spre înălțimi, spre lumină, spre bănuite zone de combustie purificatoare

Scanned with OKEN Scanner

sau de reviviscență miraculoasă. La Montale această simbioză creează, după cum am văzut, mitul mării. Tot aici își are originea și o nostalgie a luminii, atît de pregnantă în poezia florii-soarelui :

Adă-mi floarea-soarelui ca s-o sădesc
în pămîntul meu ars de soare
și ziua-ntreagă să răsfrîngă, în oglinzile-albastre
ale cerului, neliniștea chipului ei galben,

. . . . . .

Adă-mi tu planta care te conduce
acolo unde blonde transparențe răsar
și ziua-ntreagă să răfrîngă, în oglinzile-albastre
adă-mi floarea-soarelui înnebunită de lumină.

„*Înnebunită de lumină*" — iată o metaforă care ne aduce în memorie poezia de extaze solare a spaniolului Jorge Guillén, coleg de generație cu Montale, cultivator al înălțimilor, al văzduhului răvășit de rafalele iluminate ale vîntului castilian. Pe această latură există o înrudire între cei doi poeți, altminteri profund deosebiți unul de altul. Mă gîndesc la strigătele lui Jorge Guillén, care pare el însuși „*impazzito di luce*" :

Oh ! prodigial ! Virtud
De lo blanco en el aire !
Todo el aire en realce :
Desnudez de su luz.

Luz, evidencia arisca,
Aunque en tanta alianza
Con todo. Ah ! La nada
Y la luz aun se miran ! [1]

Montale e poate, înainte de toate, un poet al marilor exigențe și sensul de negație al liricii sale răspunde tocmai necesității de a delimita suprafețele moarte, sterile, unde domină, văzută sau nevăzută, mlaștina și ierburile arse de otrăvuri ascunse. De a reliefa ceea ce nu sîntem,

[1] „O ! minune ! Virtute / a albului în aer ! / Tot aerul e relief : / e lumina goală. // Lumină, evidență nedomolită, / deși în alianță / cu totul. Ah ! neantul / și lumina se mai privesc."

ceea ce nu vrem, cum spune un vers al lui. Dar aspiraţiile umane care vibrează în poezia lui sînt de o infinită noblețe. Ca şi tonul acestei poezii, sunetul ei, ce pare a beneficia de acustica unei tradiţii străvechi — care, în ciuda rafinamentului, nu şi-a pierdut contactul anteic cu sursele autenticităţii. Chiar şi în ultima lui carte, *La bufera e altro (Furtuna şi altele)*, de o inspiraţie mai directă, dar şi cu un mod stilistic mai contorsionat, mai abscons, mai savant, poetul nu abdică de la aceeaşi altitudine la care se întîlneşte cu marii lirici de pretutindenea. De acolo priveşte departe şi vede cum : *„În viitorul care se deschide, dimineţile / stau ancorate ca navele-n radă."*

Scanned with OKEN Scanner

ÎNSEMNĂRI DESPRE T. S. ELIOT

I

În poezia anglo-saxonă de astăzi şi în întreaga ambianţă literară occidentală, T. S. Eliot e o personalitate de mare influenţă, deopotrivă prin latura sa de poet ca şi prin aceea de eseist ; mai mult încă, fenomenul scrisului englez şi american din epoca noastră nu poate fi pătruns fără o prealabilă considerare a rolului jucat de ideile sale. Îndeosebi după cel de-al doilea război mondial, cînd eseurile lui Eliot au căpătat o largă răspîndire prin numeroase traduceri apărute pretutindenea, se poate observa cum atenţia cercetătorilor, şi mai ales a poeţilor, migrează imperceptibil de la cel ce încă de mult se afirmase printre cei mai de seamă lirici ai generaţiei sale, către stringentul critic şi eseist. Ceea ce nu înseamnă că poezia lui nu rezistă unui examen oricît de exigent şi nu continuă să-şi păstreze viabilitatea.

Gloria lui T. S. Eliot n-a echivalat niciodată cu larga popularitate a numelor destinate să circule vertiginos şi să se transcrie cu prea multă uşurinţă fie şi în limbajul cel mai imun la tresăririle antei. A fost un spirit cu accesibilitate parcimonioasă, care solicita pasiunea şi iniţierea în tainele alfabetelor suprapuse ; nici Premiul Nobel, obţinut cu aproape două decenii în urmă, nu izbutise să-i convertească recunoaşterea la scara publicităţii.

Itinerariul lui era o linie paradoxală. Cel mai caracteristic exponent contemporan al marii tradiţii engleze, al teatrului elizabetan, al poeziei metafizice, al eseului

critic — așa cum l-au ilustrat în decursul unei întregi istorii literare poeții genealogiei erudite (un Ben Jonson, moralizant latin ca și Eliot, un Dryden, poetul ce-a fost poate primul critic modern al Angliei, un Matthew Arnold, care aclimatizează în țara lui subtilitățile spiritului francez și gîndirea lui Goethe), a fost un strein născut la 1888 undeva în inima Noului Continent pe malurile bătrînului Mississippi. Patria lui de baștină nu l-a încîntat niciodată prea mult, după cum n-a manifestat entuziasm pentru performanțele ei de civilizație și tehnică și n-a apreciat siluetele zgîrie-norilor cu agresiva lor geometrie spațială. Nu s-a prevalat de moștenirea lui Whitman și Emerson, rămînînd indiferent la elanul lor de pionieri ai noului univers transoceanic. Aspirația lui îl orienta aiurea. Asemenea prietenului său Ezra Pound — „*il miglior fabbro*", cum îl numea el în dedicația amplului poem *Țara pustie* —, Eliot avea nostalgia culturilor vechi ale Europei occidentale, era fascinat de valorile lor stratificate, purtînd patina secolelor ca pe un inefabil însemn de noblețe. Această pornire îl duce încă din tinerețe spre *imagism*, singurul curent american de factură eminamente europeană, singurul curent „*anglo-saxon*", cum s-a spus, în jurul căruia gravitează atît englezii D. H. Lawrence, Richard Aldington, cît și americanii Amy Lowell, Ezra Pound, Hilda Doolittle. Umbra lui Poe patronează mișcarea imagiștilor sensibili și la exemplele lui W. B. Yeats, Jules Laforgue.

Universitățile străvechi — Sorbona, Oxfordul — îi oferă prilejul de a se familiariza temeinic cu spritualitatea europeană, iar Ezra Pound îi revelează creația dantescă, trubadurii provensali, poeții toscani. Paralel manifestă o atracție față de simbolismul francez — îndeosebi Laforgue îl atrage, și influența lui se distinge în primele versuri ale lui Eliot, mai cu seamă în *Cîntecul de dragoste al lui J. Alfred Prufrock*, unde amestecul de melancolie ironică și de prozaisme alternînd cu metaforele cele mai extravagante — ca niște crîmpeie de recitativ, montate cu violență în plin context muzical — ne duc cu gîndul spre autorul vestitelor *Complaintes*. În fond, nu era decît întîlnirea miraculoasă a doi americani depeizați : unul din St. Louis, celălalt din Montevideo,

care fraternizau sub pavăza unei amintiri fără nostalgie...

Stabilindu-se definitiv în Anglia (unde concetăţeanul său Robert Frost nu poposise decît pentru a-şi omologa debutul), devenit în 1927 cetăţean britanic, T. S. Eliot se defineşte ca poet de o evidentă personalitate şi publică *Ţara pustie (The Waste Land,* 1922), *Miercurea Păresimilor (Ash-Wendesday,* 1930), *Patru Quartete (Four Quartets,* scrise între anii 1935—1943). Sînt trei mari etape ale evoluţiei sale lirice, care ne îngăduie să urmărim desfăşurarea aceleiaşi teme fundamentale în poezia ca şi în cea mai mare parte a pieselor scrise de T. S. Eliot : raporturile omului cu timpul, în toate ipostazele lui, mecanismul istoric al timpului, metamorfozele lui, marile lui cicluri ce se întrepătrund şi se condiţionează. Pînă şi în eseuri se simte dominaţia acestei teme.

T. S. Eliot a fost rînd pe rînd profesor la Highgate School în Londra, funcţionar la o bancă (Lloyd's Bank), director al revistei *The Criterion* şi a tipărit peste douăzeci de volume de poezie, teatru, eseuri, critică, articole. Numeroase încercări biografice şi critice i s-au consacrat în Anglia, în America şi în multe alte literaturi ale lumii. Printre traducătorii săi se numără poeţi de seamă, ca bunăoară grecul Seferis, el însuşi laureat al Premiului Nobel, sau la noi Ion Pillat, care a tradus, cu mulţi ani în urmă, *Ţara pustie.*

II

Europenismul lui T. S. Eliot devine în mod inevitabil un leit-motiv al însemnărilor mele ; glosînd pe marginea ideii de *timp* în poezia lui, putem realiza încă o dată adevărul esenţial al opţiunii lui. Dacă poetul şi-a părăsit ţara de baştină, devenind, cum singur o spune, *scriitor englez de origine americană,* a făcut-o determinat de structura lui sufletească, de viziunea lui, de concepţiile lui, afinităţile lui, care sînt justificarea peremptorie a acestei modificări biografice. El e un european în toată puterea cuvîntului, un om cu sentimentul tradiţiilor acu-

mulate, al vechimii, al antichității, al arheologiei. Creștinismul lui Eliot pare a avea mai mult valoarea unei mitologii compozite, în care se interferează elementele biblice cu amintirea elină și cu aceea a civilizațiilor Levantului : „*Ce vuiet e acesta, înalt în văzduh, / ce murmur de plîngeri materne, / ce hoarde sînt acestea care mișună / întunecate pe cîmpii fără margini, / poticnindu-se pe pămîntul crăpat pe care-l înconjoară orizontul ?/ Care-i această cetate de peste munți, / ce se dezmembrează, se-nalță și iarăși se spulberă-n violetul văzduh ? / Care-s aceste turnuri ce stau în dărîmare — / Ierusalim, Atena, Alexandria, Londra, Viena ? / Fantome.*“ Poetul cultivă o sferă de valori caracteristice unei părți a culturii occidentale, asociind simțul istoriei cu acela al ascetismului modern de origine jansenistă, după observația lui Claude Vigée — și proiectează contemporaneitatea pe un fundal crepuscular, alcătuit cu elemente simbolice de origine mitică. Dar, spre deosebire de autorul citat, substratul *credo*-ului său nu mi se pare a fi nihilist : amplul poem *The Waste Land (Țara pustie)* nu e o reluare a lui A. E. Housman din *Shropshire Land*, ci o viziune istorică a Occidentului — într-un declin care e în timp și nu în afara lui. „*Problema istoriei și a mecanismului vremii e una din marile teme ale* Țării pustii“, spune H. L. Gardner, accentuînd în mod întemeiat asupra relațiilor dintre prezent și trecut, așa cum apar ele în poemul lui Eliot. Acesta e, în esență, scheletul nu numai al *Țării pustii*, ci și, cred eu, al întregului lirism eliotian. Într-un moment de amurg istoric, într-o epocă sărăcită în substanță proprie, se produce migrarea trecutului în prezent, se realizează o invazie a vechilor conținuturi filtrate de memorie, și omul resimte presiunea trecutului, devine captiv al determinărilor retrospective. Procesul acesta atrage după sine o degradare, o pustiire, o existență fantomatică. În fond, *Țara pustie* e însăși Europa contemporană, pe care poetul o vede sub forma unui amestec de civilizație citadină și marasm, de reminiscențe glorioase și descendențe meschine, lamentabile. „*Pe malul Lemanului am șezut și am plîns*“, scrie el pastișînd și parodiind imperceptibil plîngerea biblică, nu fără o ironie subțire și poate autoironie laforgueeană.

Scanned with OKEN Scanner

Robia sugerată a noului Babilon este eminamente spirituală, e robia omului care *„la ceasul violet, cînd ochii şi spinarea / se ridică de la birou"*, aşteaptă *„ca un taxi"* să reintre în rutina îndeletnicirilor existenţei sale mecanice, atît de acut surprinsă în capitolul al II-lea al poemei. Omul-maşină, despuiat de orice spiritualitate, de orice ideal, de orice noblеţe sufletească — iată subiectul lamentaţiei moderne pe motivul străvechiului psalm. Dar cîntecul nu e al deziluziei, şi cu atît mai puţin nu e o proiecţie a neantului ; ceea ce deplînge poetul, dublat de moralist, e un pustiu circumscris istoric, e o epocă surprinsă în însuşi fluxul timpului, şi nu o realitate umană imanentă, un pustiu metaistoric. Argumentul elementar este însuşi amendamentul creştin al viziunii lui T. S. Eliot, tendinţa lui de a opune dezorientării şi marasmului spiritual o imagine a adevărurilor supreme, spre care trebuie să se îndrepte poetul, evitînd estetismul desuet. Critica a remarcat, pe bună dreptate, că în ultima fază a activităţii sale Eliot abandonează şi idealul transcendental, orientîndu-se spre lumea imediată a realului şi, pe de altă parte, frecventînd tot mai rar complicata lui recuzită de aluzii livreşti, de simboluri dificile, *„para los cultos"*, cum ar fi spus spaniolii Secolului de aur. E, oare, justificată apropierea mea, insinuarea unei laturi *gongorice* la poetul englez ? Fie şi numai lectura *Ţării pustii* o poate adeveri. A ştiut-o prea bine el însuşi cînd şi-a însoţit versurile de note explicative, adeseori indispensabile, şi cînd, pentru o mai bună înţelegere a poemului, trimitea cititorii la una din sursele lui, şi anume cartea despre legenda *Graalului* a Jessiei L. Weston. Ca să nu mai vorbim de intercalările unor versuri în italiană, în germană şi chiar, la sfîrşitul poemului, formula rituală a uneia din *Upanişade*. Arta lui T. S. Eliot, prin savanteria ei, pe de o parte, prin fervoarea intelectuală, pe de o alta, aparţine acelei familii pe care aş numi-o *barocul contemporan,* printr-o foarte aproximativă analogie cu secolul al XVII-lea — printr-o raportare metaforică mai curînd. Numele lui a fost transcris în mod frecvent lîngă acela al lui Valéry. Alăturarea nu mi se pare din cele mai fericite. Mai justificată, cred, ar fi prezenţa lui alături de un Saint-John Perse — din care a şi tra-

dus odinioară *Anabase* —, de americanul Wallace Stevens, de grecul Seferis, de Ezra Pound şi poate de Boris Pasternak. Aproape toţi aceşti poeţi au suferit de o obsesie a mileniilor şi au văzut în istorie o cohortă de miraje somptuoase ; în visul lor lucid, ei par a spune, parafrazîndu-l pe Seneca : *„Quae historia fuit, facta poesis est“ („Ceea ce a fost istorie devine poezie“).*

Timpul e, deci, o dominantă a poeziei lui T. E. Eliot şi unul din indiciile europenismului său. Timpul (în primul rînd ca : *trecut*) îl urmăreşte ca pe un om al vechilor culturi, în sînul cărora ponderea secolelor începe să prevaleze. Americanii caracteristici nu au asemenea intuiţii ale ipostazelor vremii : pentru Carl Sandburg, de pildă, *„trecutul e un pumn de cenuşă“*, iar timpul, ca în cele *Patru preludii pentru joaca vîntului,* e un gigantic mecanism al uitării, care, cu lăcomie de Chronos, devorează toate ambiţiile celor dispuşi să se reclame de o măreţie totdeauna efemeră în raport cu dimensiunile lui. Descompus în cele trei înfăţişări ale lui, timpul în tradiţia americană e mai curînd *viitorul* invocat de profeticul Whitman.

T. S. Eliot are melancolia timpului, a anilor *„care iau / Cu ei, departe, viori şi flaute“*, care poartă *„falduri albi de lumină“* — melancolie savant disimulată, cu subtile şi rafinate cadenţe de melopee alexandrină. În poezia lui nu poţi auzi o revoltă împotriva puterilor necunoscute, care dizolvă, şi nici un imn către virtuţile capabile să se opună perisabilităţii, să investească lucrurile cu miraculosul har al perenităţii. Orgoliul bronzului horaţian îi e strein, ca şi umilinţa eclesiastului. Timpul e uneori tăcere hamletiană, alteori e o curgere implacabilă — niciciînd stihie violentă care să nimicească şi să pulverizeze fiinţa. În lirica eliotiană e aproape absentă o anxietate a timpului, în sensul că existenţa temporală — *„timpul de încordare între a muri şi a te naşte“* — poetul o acceptă cu resemnarea celui sortit să-şi realizeze experienţa supremă, într-o epocă dată, fără drept de apel. Unei asemenea nelinişti îi ia uneori locul un sentiment al oboselii, ca în *Cîntare pentru Simeon : „Sînt obosit de viaţa mea şi de viaţa celor ce vor veni după*

Scanned with OKEN Scanner

mine, / mor de moartea mea şi de moartea celor ce vor veni după mine". Sentiment ce derivă din intuiţia declinului unei epoci istorice, după cum ne arată şi simbolul ales de poet, şi nu stare de spirit intrinsecă înseşi condiţiei umane, căci „*ceea ce e real nu e decît pentru un timp, / nu e decît pentru un loc*".

Ceea ce îi lipseşte timpului în poezia lui T. S. Eliot este însă ipostaza *viitorului*. Nu e o perspectivă suspendată în vid sau în priveliştea *Ţării pustii*, ci mai degrabă una necunoscută, bănuită undeva, dincolo de datele care-i alcătuiesc mesajul propriu-zis. Copleşit de prestigiile monumentale ale secolelor, de măreţia tuturor mitologiilor, el pare uneori să caute viitorul în trecut, sau în orice caz să-l aproximeze, luîndu-şi drept etalon valorile sigure, cristalizate de istorie, sancţionate de certitudinea ei. Această nostalgie a valorilor în timp mi se pare a fi principala trăsătură clasică a poetului englez, care, printre nenumăratele recife ale experienţelor celor mai hazardate din cîte n-au lipsit în istoria literaturii contemporane, a navigat sub pavilionul echilibrului chiar atunci cînd colabora substanţial la complexul proces de forjare a unui nou limbaj în poezie. Şi în acest domeniu aportul său a fost dintre cele fundamentale în secolul nostru. Aş accentua, în special, asupra infinitelor posibilităţi oferite poetului contemporan de sugestiva analogie proiectată de Eliot, între poezie şi muzica simfonică, sub raportul structurii, al construcţiei : „*Utilizarea temelor recurente e la fel de firească în muzică şi în poezie. Există posibilităţi prozodice care prezintă o anumită analogie cu dezvoltarea unei teme pe grupuri diferite de instrumente ; există posibilităţi de trecere în poem, comparabile cu diversele mişcări ale unei simfonii sau ale unui cvartet, există posibilităţi de aranjament contrapunctic.*" Prin prisma acestor observaţii, de mare actualitate pentru lirica de azi, trebuie citit însuşi autorul lor, căruia răceala de antizan migălos ce şi-a impus-o din cînd în cînd, păcătuind cu premeditarea teoreticianului împotriva elanurilor spontane, nu-i poate umbri meritele de poet remarcabil.

Scanned with OKEN Scanner

III

Ca și în poezia lui, eseurile lui T. S. Eliot vădesc același spirit europenizant pe care americanii din familia sa (un Thornton Wilder, un Henry Miller, care în fața cărții sale *Nexus* a transcris în rusește, cu alfabet cirilic, sfîrșitul primei părți a *Sufletelor moarte,* un Wallace Stevens) par a-l moșteni de la străbunul lor Edgar Poe. Copleșitoarea majoritate a eseurilor sale se aplică literaturii britanice, preferințele autorului dirijîndu-se înspre perioadele ei mai vechi : Shakespeare, Ben Jonson, Christopher Marlowe, Milton și, în special, John Donne. Pentru că, în ciuda întreprinderilor sale novatoare, Eliot acordă o importanță deosebită tradiției, care este în estetica lui pandantul ideii de *timp* în poezie ; mai exact spus, tocmai cultul noutății și al descoperirilor îi reclamă respectul pentru înaintași.

Expresia ca atare a fost utilizată în multiple înțelesuri ; o tradiție concepută ca paratizitism deghizat nu este și n-a fost niciodată decît un indiciu de neputință. Conceptul tradiției înseamnă mult mai mult decît simpla noțiune consacrată în opoziție cu *inovația ;* poetul, după opinia lui, nu poate fi chemat să opteze între aceste două alternative, așa cum pare să-l invite o terminologie defectuoasă și școlărească, fiind, deci, în funcție de opțiunea lui, *tradiționalist* sau *inovator* sau *eclectic* în cazul cînd aspiră spre un echilibru. Tradiția și aportul personal se găsesc perfect sincronizate, dat fiind că în artă nu poate fi vorba despre o succesiune de acte sortite să se anuleze unul pe altul în perspectiva cronologiei, cum se întîmplă bunăoară în tehnică, unde o mașină perfecționată o anulează pe aceea mai rudimentară care a precedat-o. Invenția lui Stephenson a fost o revoluție epocală, dar un Diesel electric de astăzi o reduce la zero, sub raportul eficienței feroviare, în timp ce, să zicem, poezia lui T. S. Eliot sau a lui Auden nu numai că nu-i anulează pe Wordsworth sau Coleridge, contemporanii lui Stephenson, ci nici pe marii poeți care au trăit cu mii de ani în urmă. Problema ce i se înfățișează poetului nu este, deci, aceea de a *opta,* ci de a se situa în albia principală a culturii, în spiritul european și în acela al

Scanned with OKEN Scanner

ţării sale — *„spirit pe care s-a obişnuit treptat să-l considere ca fiind mult mai important decît propriul său spirit individual"*, cum spune Eliot. Dacă atribuim un asemenea înţeles conceptului de *tradiţie* — adică pe acela al situării în spiritul unei culturi, singurul, de altfel, ce poate să-l justifice — vom vedea să el intră obligatoriu în însăşi definiţia oricărui act artistic, şi nu ţine de *particularităţi* sau *parti-pris*-uri. Ceea ce nu înseamnă că se realizează de la sine, căci spune Eliot, referindu-se la tradiţie : *„Ea nu ţi-e dată prin drept de moştenire şi, dacă ţii la ea, e necesară o muncă serioasă pentru a ţi-o însuşi. Ea presupune mai întîi simţul istoric, care putem spune că e indispensabil oricui vrea să rămînă poet după ce a trecut de douăzeci şi cinci de ani..."* Atitudinea activă faţă de trecut, reconsiderarea lui în lumina prezentului sînt deopotrivă necesare scriitorului, căruia îi dau *„conştiinţa acută a locului său în timp, a propriei sale contemporaneităţi"*, şi criticului literar, deoarece : *„Nici un poet, nici un artist din orice domeniu al artei, nu poate fi înţeles complet numai în el însuşi. A-l înţelege, a-l aprecia înseamnă a aprecia raporturile sale cu poeţii şi artiştii trecutului."* Artistul e obligat să găsească echilibrul între individualitatea sa şi spiritul culturii căreia îi aparţine, să se integreze armonios acestei culturi, situîndu-se în timp şi în propria lui epocă. Nu pot exista poeţi apatrizi, şi acela care nu reprezintă universul ţării sale devine implicit incapabil de a se reprezenta pe sine ca individualitate distinctă. Observam altă dată că Apollinaire, poet francez de origine străină, susţine acelaşi lucru ; iată o nouă mărturie a americanului T. S. Eliot, care a devenit, după cum am văzut, unul din cei mai specific englezi poeţi ai secolului nostru ; *„Arta va avea din ce în ce mai mult o patrie"*, spune Apollinaire, iar Eliot vede aici un temei nu numai istoric, ci şi estetic, al oricărei arte. Cunoaştem şi o părere conform căreia pictorii Renaşterii, ai barocului, n-ar fi ţinut seamă de o atare apartenenţă şi, drept aceea, treceau uşor dintr-o ţară în alta : italianul Tizian a pictat şi la curtea împăraţilor spanioli, fiind chiar portretistul oficial al lui Carol Quintul, flamandul Rubens se angaja să picteze în Franţa, zugrăvind viaţa Mariei de Medicis. În fond, asemenea

Scanned with OKEN Scanner

călătorii sînt simple turnee care nu spun nimic. Cele peste douăzeci de tablouri din Franța ne arată un Rubens mai flamand ca oricînd (el a *flamandizat* barocul, s-a remarcat pe bună dreptate !), iar *venețianul* nu se dezminte nici chiar atunci cînd ne înfățișează ambianța monarhului hispan.

Dar poetul, în concepția lui Eliot, aparține deopotrivă și vremii sale. Acel *simț istoric*, pe care-l dă tradiția, îi permite să-și aproximeze existența nu numai în spațiu, ci și în timp, să-și realizeze contemporaneitatea și să-i cunoască trăsăturile caracteristice așa cum se oglindesc în el însuși. Deci *simțul istoric* devine premisa celeilalte coordonate spirituale : *„simțul epocii sale"*. Realitatea contemporană el o trăiește și o sintetizează. Aici Eliot susține un punct de vedere cu care nu putem fi de acord, atunci cînd disociază intensitatea trăirii artistice de firescul ei suport biografic : *„Impresiile și experiențele ce sînt importante pentru om pot să nu-și afle loc în poezie, și cele ce capătă însemnătate în poezia sa pot să nu aibă decît un rol neglijabil în om, în personalitatea lui."* O asemenea lipsă de relații ar fi, desigur, greu de conceput și istoria literară ne oferă cu generozitate argumente contrare. Chiar dacă ne-am limita la secolul nostru și încă am vedea lesne că evenimentele și experiențele mari se sincronizează cu momentele capitale din creația atîtor poeți — fie că e vorba despre participare la acte colective, sociale, fie că sînt doar răspîntii de biografie personală. Ar fi cu neputință să nu recunoaștem cît de mult a însemnat pentru evoluția scrisului lor : războiul din 1914—1918 la Ungaretti, Revoluția la Maiakovski, Esenin, Blok, detențiunea franchistă la Hernández și chiar exilul din vremea ocupației hitleriste la singuraticul Saint-John Perse. Dar poezia lui Bacovia poate fi, oare, detașată de însăși viața lui ? Dar Machado, Kavafis, Vallejo, Frost, Saba nu-și reconstituie liric, nu-și generalizează artistic propriile lor experiențe ? Nu înseamnă că poezia trebuie situată sub zodia unui strict determinism biografic sau că ea este transcrierea fidelă a oricărui detaliu cotidian, dar e absurd să negăm repercusiunile impresiilor și experiențelor importante ale omului asupra evoluției artistului. Sînt capodopere celebre, născute ex-

Scanned with OKEN Scanner

clusiv din împrejurările directe ale vieţii autorilor, ca *Elegiile* lui Ovidiu, *Regretele* lui Du Bellay, *Nopţile* lui Young şi cîte altele ; cea mai abilă teorie nu poate eufemiza acest adevăr elementar.

Opinia respectivă a lui T. S. Eliot e, oarecum, în directă legătură cu însăşi concepţia sa despre geneza poeziei, în lumina căreia esenţială este nu *intensitatea emoţiei,* ci *intensitatea efortului artistic* (bineînţeles, nu în sensul „măiestrie", adică muncă la text, ci în acela de elaborare complexă). Nu ştiu dacă aceste categorii estetice pot fi opuse. Cred că ele sînt supuse unor secrete şi infinite raporturi de interdependenţă, căci emoţia nu poate fi luată decît în valoarea ei artistică, deci orice emoţie *în poezie* este exclusiv o *emoţie artistică.* Intensitatea ei se gradează numai pe acest teren, al artei, şi nu în afara lui, ceea ce presupune că în conţinutul noţiunii de *efort artistic* se include în mod obligatoriu şi *intensitatea emoţiei,* ca element esenţial, pe care nu-l putem ignora fără să reducem creaţia la un simplu act de virtuozitate deliberată, lucidă, la un calcul profesional, în ultimă instanţă. T. S. Eliot acordă, de asemenea, un rol capital facultăţii poetului de a se detaşa de propria sa personalitate, de a trăi emoţii străine şi de a crea sinteze emoţionale cu valoare de generalitate umană. Dar, pentru aceasta, cum s-ar putea lipsi acelaşi poet de reazimul propriei sale experienţe, atît timp cît orice trăire a unor stări sufleteşti străine, reale sau imaginare, nu reprezintă decît o analogie ideală ?

Deosebit de interesante sînt consideraţiile poetului englez despre expresia poeziei. „*E o lege a naturii,* spune el, *ca poezia să nu se îndepărteze niciodată prea tare de limbajul nostru cotidian. Şi fiecare revoluţie în poezie duce la o întoarcere spre limbajul comun, şi adesea se anunţă ca fiind însăşi această întoarcere.*" Dacă dăm termenului o accepţiune mai largă, aşa cum i-o sugerează autorul, ajungem la o nouă şi utilă considerare a poeziei ca realitate fenomenologică, vorbirea comună fiind, după Eliot, manifestarea unei evoluţii a gîndirii şi sensibilităţii omeneşti. Noutatea rezidă, în consecinţă, tocmai în fidelitatea cu care poetul urmăreşte această evoluţie, şi nu

într-un efect de căutare eterogenă. Altminteri, *„căutînd noutatea acolo unde nu trebuie, găseşte perversitatea"*, ceea ce au şi demonstrat, din plin, nenumăraţii aventurieri literari ai secolului nostru.

Paginile închinate unor autori reprezintă studii de o mare perspicacitate ; nu există, cred, un critic literar, care să fi rostit, la adresa *poeţilor metafizici* englezi, observaţii atît de pertinente cum sînt cele ale poetului T. S. Eliot. Detector de frumuseţi necunoscute, intrate printr-un joc al hazardului cronologic în conul de umbră al unei desuetudini arbitrare, T. S. Eliot e un spirit de o uimitoare mobilitate şi posedă într-un înalt grad darul asociaţiilor şi al apropierilor revelatoare : Jules Laforgue şi Tristan Corbière îi apar mai înrudiţi cu John Donne decît contemporanii lor englezi, Racine comunică la distanţă de două secole cu Baudelaire (cred că e primul care o remarcă, înaintea francezilor). Un citat e ales întotdeauna cu dubla preocupare a argumentării în respectiva ordine de idei, ca şi a sublinierii indirecte a unei frumuseţi pe lîngă care ochiul cititorului va fi alunecat poate prea grăbit. Gustul acesta al citatelor frumoase, ilustrat odinioară cu atîta pregnanţă de un Montaigne, ale cărui pagini au nu o dată farmecul vechilor ferecături cu risipă de perle şi pietre preţioase, e o virtute tot mai rară. Antrenaţi în profesiunea mereu mai pragmatică, eseistul şi criticul sînt tot mai ispitiţi să nesocotească în alegerea unui citat tot ceea ce trece dincolo de utilitatea lui logică, imediată, şi par a uita celălalt rost al scrisului, care e delectarea ; poate că însăşi disocierea mea e abuzivă şi derutantă, căci în artă, deci şi în eseul critic, frumosul e expresia adevărului, modalitatea lui de a se comunica. Exemplul lui T. S. Eliot e în această privinţă un act de noblete.

Sînt şi cazuri cînd marea slăbiciune pentru literatura franceză îl face să formuleze aserţiuni discutabile — bunăoară susţinînd că, în traducerile lor, Baudelaire şi Mallarmé îl ameliorează pe Edgar Poe, sau cînd, în dorinţa de a revela merite ignorate, supraestimează aportul unor poeţi, ca, de pildă, Andrew Marvell. Cine e, însă, cute-

Scanned with OKEN Scanner

zătorul care ar arunca piatra? O, cît ar suferi astăzi spiritul marelui Sainte-Beuve, reîncarnat într-un critic contemporan, recitindu-şi atîtea pagini scrise la adresa lui Stendhal, Flaubert... şi poate şi a altora! Lectura eseurilor lui T. S. Eliot reliefează multe judecăţi stringente, de o acută inteligenţă şi intuiţie şi mărturiseşte atitudinea unui om care va fi greşit uneori, dar n-a luat niciodată numele artei scrisului în deşert.

Scanned with OKEN Scanner

U M B E R T O S A B A

I

Puţini erau aceia ce-şi dăduseră seama în ziua de 25 august 1957, cînd Umberto Saba trecea dintre vii, că moartea lui era aceea a unuia dintre marii poeţi ai Europei contemporane — puţini, în afara prietenilor săi grupaţi în jurul revistei *Il contemporaneo*, care l-au propus pentru Premiul Nobel, au intuit, în simplitatea umilă şi caligrafică a unei poezii murmurate într-o jumătate de secol, dimensiunile unui suflet de profundă şi tulburătoare vibraţie umană. Poetul purta veşminte obişnuite, nu era apt nici pentru minima inflexiune de cabotin atît de prodigioasă printre auxiliile notorietăţii, ocolea cu grijă cenaclurile, ştiind să convertească refuzul ironic într-o sfioasă imposibilitate şi, chiar atunci cînd se face observat, nu se individualizează în optica nestatornică a criticii literare decît prin inefabila virtute de austeritate franciscană. E adevărat că n-a fost negat cu vehemenţă ca un Giuseppe Ungaretti, dar aprecierile ce i se adresau, infirme de adjectivele bărbăteşti menite să triumfe asupra echivocului, aveau adeseori rezonanţa diminutivului condescendent cu care denumeşti de sus în jos o realitate subalternă. Mai mult încă, după o strădanie de cîteva decenii, într-o atmosferă cînd, după expresia lui Giacomo Debenedetti, cel mai harnic dintre interpreţii săi, „*nu mai există revistă cît de cît înţeleaptă, nu mai e mişcare literară viabilă care să nu-l reclame tovarăş printre tovarăşi*“, Saba nu reuşeşte să se emancipeze dintr-o anume intimitate publică şi jo-

vială pînă la ireverență, iar formulările categorice prea rar s-au întîlnit în preajma numelui său. Cu multă îndreptățire și-ar fi putut spune o dată cu Arghezi : „O *laudă tîrîtă te insultă*". Și desigur că și-o va fi spus, de îndată ce s-a decis în anii bătrîneții să-și consacre el însuși acea carte de pătrunzătoare analiză care e *Storia e cronistoria del «Canzoniere»* — gest temerar al omului stăpînit de certitudine și cunoscînd itinerarul autenticității, incontingent deoptrivă falsei modestii și orgoliului de tip d'annunzian. A scris oare cineva despre Saba — după moarte strofele lui sînt tot mai frecventate de critici — mai bine decît a făcut-o el însuși ? Greu de spus da. Cartea lui e mult mai mult decît *„una sua ideale autobiografia"*, cum se exprimă Spagnoletti. Stilul însuși al cărții e foarte dezinvolt și de o francheță dezarmantă. Poetul scrie despre sine nu la persoana întîia, ci, ca și cînd ar studia opera unui autor anumit, ceea ce-i permite să debuteze, de pildă, cu asemenea considerații : *„Ca și toți marii poeți ai umanității,* scrie recent Luciano Budigna, *Saba a trăit și trăiește în funcție de poezie ; fiecare anotimp al său, fiece împrejurare, fiece gest e numaidecît raportat la ea."* Și după ce încheie citatul, Saba se întreabă : *„De ce va fi fost nevoie de atîția ani pînă ce italienii să-și dea seama de acest adevăr simplu ? De ce s-a încercat întotdeauna, sau aproape întotdeauna, nu de a se* nega *acea poezie (ceea ce ar fi fost imposibil și deci «n-ar fi fost util»), ci de a i se diminua amploarea și însemnătatea ?"* La o întrebare atît de tranșantă, Saba nu răspunde însă violent — temperamentul său i-ar fi refuzat-o — ci, cu o blîndă comprehensiune, atribuind totul pe de o parte felului său de a fi, pe de altă parte ambianței periferice în care a trăit și activat. Argumentele dezvoltate capătă o forță revelatoare și amplifică aceste motive : poetul își dă perfect seama de specificul artei sale și de receptivitatea de atîtea ori intervertită a criticii și chiar a publicului. Ascultîndu-l e greu să nu-i dai dreptate : *„Mai tîrziu el* (Saba, n.n.) *atinse o puritate formală atît de mare încît devine aproape invizibilă. Și acest lucru i-a dăunat de asemenea. Căci dacă toți pot înțelege foarte virtuosul scop în sine, și care se ostentează, puțini, prea*

puțini sînt capabili să aprecieze o virtute care e virtute, tocmai pentru că se ascunde. Cele mai bune versuri ale lui Saba îi scapă criticului superficial ; au, pentru majoritatea criticilor și cetitorilor săi, un teribil defect : nu se văd."

Aici Saba atinge unul dintre adevărurile cele mai nefaste ale artei și ale raporturilor sale cu cetitorii și criticii : aproape întotdeauna invizibilul sancționează creația mare, și terminologia noastră ad-hoc pe care am inventat-o (inefabil etc.) devine adesea un instrument mai curînd al mistificării decît al revelației. Mai este însă și un alt aspect care ține de intimitatea jenantă a criticii literare, îndeosebi în țările provinciale și vitregite de geografie : a scrie *despre* nu însemnează și a citi, ci a răsfoi, a bănui, a ghici, a te răfui, a linguși, a ignora, a mercenariza, a epidermiza și multe alte asemenea infinitive, care, de bună seamă, sînt mai rare într-o țară cu spiritualitatea și tradiția Italiei. Dacă totuși remarcabilul poet a fost tratat de-a lungul vieții cu o anume parcimonie meschină, soarta n-a fost încă prea ingrată cu el : să ne gîndim la Bacovia și la Ahmatova și la Mandelstam și la... E inutilă comparația, fiecare popor le impune poeților propriul său destin.

II

Poetul s-a născut în 1883 la Triest, oraș comercial situat la periferia spiritualității italiene, și a avut o copilărie posomorîtă :

Cînd mă născui, mama-ncepu a plînge
Singură noaptea-n patul ei pustiu.

Era o familie lipsită de armonie, și tatăl său își părăsi soția încă dinainte de nașterea copilului, lăsînd-o pe seama cîtorva rude bătrîne, în atmosfera apăsătoare a ghetoului triestin. Firea lui nestatornică l-a purtat în rătăciri zadarnice, și Saba însuși nu-l cunoscu decît atunci

cînd împlinise douăzeci de ani, după cum singur o spune în unul din cele 15 sonete ale ciclului său autobiografic :

Tata a fost pentru mine „asasinul",
Pînă la vîrsta cînd l-am cunoscut.
Atunci văzui că era un copil,
Şi darul care-l am e de la dînsul.

După absolvirea gimnaziului cu patru clase, începe o tinereţe lîncedă între melancolia suavă a mamei şi tandreţea crispată a unei doici, încep primele versuri nedesluşite o dată cu serile palide, mistuite deasupra golfului, ca nişte ceţuri haşurînd licărirea subţire a stelelor, o dată cu întîiele lecturi haotice şi cu tăinuita ispită a dragostei. Poate fi întîlnit la Pisa ori la Florenţa, frecventează intermitent şi capricios o academie de studii comerciale şi navale, debutează în plină obscuritate, mai mult suportat decît acceptat printre confraţi şi maeştri de o amabilă indiferenţă. Urmează anii primului război mondial, cînd Saba, soldat pe frontul austriac, trăieşte o experienţă umană cu profunde ecouri în creaţia sa viitoare, iar după restabilirea păcii se retrage în oraşul natal, reuşind să întemeieze o prăvălie de anticariat pe-o stradă lăturalnică. Acolo, printre cărţi cu vechi legături aurite, scolipind nocturn în rafturi, avea să-şi desăvîrşească formaţia de autodidact şi să-şi trăiască viaţa pînă la izbucnirea celuilalt război, într-o atmosferă de linişte şi meditaţie neîntreruptă.

Trieste era în acei ani un oraş de răspîntie, unde la confluenţa spiritului italic şi a celui austriac cu lumea slavilor balcanici, viaţa era, sub raport cultural, *arretrata, barbara, primitiva,* cum spune Saba, precizînd că el a crescut şi s-a dezvoltat mai mult în *climatul* decît în *cultura* triestină. Cu aproape douăzeci de ani înainte se născuse aici Italo Svevo, marele romancier, precursor al lui Proust şi Joyce, prieten cu autorul lui *Ulysse,* care a contribuit mult la scoaterea lui dintr-un anonimat ingrat. Dar prezenţa lui Svevo nu era întru nimic elocventă pentru ambianţa unui oraş încă rămas în pauperitate culturală, după cum Saba însuşi era infinit mai cunoscut aici şi mai apreciat ca librar şi anticar, decît pentru meritele lui literare. Oraşul trebuie să fi avut o anumită fas-

Scanned with OKEN Scanner

cinație de vreme ce numeroși călători au rămas uneori ani de-a rîndul în perimetrul străzilor lui : aici a stat Freud, aici ani în șir Joyce își purta spiritul său turmentat, Pound poposea uneori și el, umbra lui Rilke a trecut spre Duino, aflat nu departe, patria elegiilor și a unor ceasuri amare. Printre exilați și depeizați, Umberto Saba căuta, dimpotrivă, un Trieste italic, orașul pe care, după cum spune într-o poezie *„pe veci cu țara-l logodii prin cîntec"*. El însuși se declară deosebit de Svevo între altele prin aceea că *„atinge adesea acea prefecțiune formală (în sensul mai italian al cuvîntului) la care Svevo (mare violonist cîntînd pe o vioară ce nu era a lui : ar fi trebuit să scrie în germană) n-a ajuns niciodată"*. Într-un mediu interlop, unde prezența valorilor italiene se estompase pînă la dispariție, poetul își reconstruia o patrie a lui, care era Italia gravată pe fondul albastru al orașului natal. Dar solitudinea unei asemenea întreprinderi avea să se impregneze discret în structura poeziei lui.

Anii fascismului îi aduc nenumărate persecuții și umilințe, deoarece, evreu după mamă, trebuie să suporte adesea consecințele politicii rasiale a Italiei din acea vreme — și toate acestea amplifică rezonanța amară a poeziei sale, dar nu-i zdruncină nici o clipă dragostea de oameni, emoționantul patriotism și încrederea într-un destin superior cînd lumea, după cum spune undeva, își va regăsi bunătatea și se va risipi ca un fum inutila durere.

În epoca de vîrf a imixtiunii germane, cînd se plăteau delatorii capabili să descopere familii de evrei încă neidentificați, Saba se refugiază la Florența, oraș oarecum mai ferit de înverșunările naziste, și, schimbîndu-și de nenumărate ori domiciliul, trăiește ascuns, vizitat doar de pictorul Settala și de Eugenio Montale, florentin pe atunci, de care-l lega o prietenie cu atît mai afectuoasă cu cît rareori doi mari poeți au izbutit să nu se deteste sau cel puțin să nu se ignoreze reciproc. În fond iluzia anonimatului și a incognito-ului său la Florența avea să i se spulbere după război, cînd află că *„a onore degli italiani"* toți știuseră prea bine despre existența lui în oraș, dar nu s-a găsit nimenea capabil să-l denunțe. Acolo, într-o

casă din Piața Pitti, scrie Saba întregul său ciclu *1944* și în primul rînd splendidul poem *Aveam...*

După război se întoarce la Trieste reluîndu-și existența calmă și obscură de librar și anticar. Sănătatea îi e tot mai șubredă și în ciuda ei scrie încă, tot mai pierdut în universul său, tot mai absorbit de dialogul cu lucrurile și cu sine însuși :

Păsările la geam, obloanele
întredeschise : o adiere de copilărie și de vară
care mă mîngîie. Am oare într-adevăr
vîrsta pe care știu c-o am ? Sau numai zece ani ?
La ce
mi-a folosit întreaga-mi experiență ? Ca să trăiesc
mulțumit de măruntele lucruri de care trăiam
chinuit altădată.

Poetul reparcurge în memorie itinerariul vieții sale, trăiește ceasuri de împăcare și de dureroasă nostalgie, se pregătește să învețe a muri așa cum învățase zadarnic să trăiască. În decembrie 1956, istovit și zdruncinat de agonia soției sale, e internat într-o clinică unde peste cîtăva vreme, în 1957, moare ; cel ce se mărturisea el însuși mulțumit de toate cele ce-l chinuiseră cîndva întîmpină moartea cu ochii deschiși spre neantul ce avea să-l aline, să-l vindece pe totdeauna de angoasa și *disperarea senină* ce i-au sigilat ultimii ani de viață.

III

Configurația poeziei lui Saba mărturisește un straniu paradox observat și de Francesco Flora, distinsul istoric literar : ce oare altceva decît un desăvîrșit instinct al marii poezii poate explica faptul că într-o perioadă — e vorba mai cu seamă de anii 1910-1930 — în care în centrele prestigioase ale vechii culturi italiene, într-un climat agitat de căutări și tentații ezoterice, tradiția se înstrăinează, un triestin periferic e acela ce regăsește „*il filo d'oro della tradizione italiana*", după propria-i expresie, reușind să capteze din nou sursa rătăcită venind de la Petrarca la Fòscolo și Leopardi. Sau, altfel vorbind, cum se explică, oare, că printre atîția poeți „lettrés",

tocmai autodidactul Saba trebuia să restabilească prestigiul marilor clasici ? Paradoxului relevat de Francesco Flora i se adaugă altul, asupra căruia se va reveni : în lumea tuturor inovatorilor liricii italiene contemporane, cel ce realizează cu maximă acuitate tonul poeziei moderne este un cultivator al tradiției.

Umberto Saba este un poet al dramelor ascunse, asemănător sub acest aspect cu Bacovia, cu care împreună împărtășește sentimentul crepusculului unei lumi îmbolnăvite de timp, de istorie. Un vers neobservat printre sonetele ciclului său autobiografic nu ne poate scăpa :

Europei, iată,-mi spuneam, i-a venit seara.

Ca și în pătrunzătoarea poezie a lui Georg Trakl, *Occident*, nu poate fi vorba de o coordonată geografică, ci e intuiția unei societăți în declin, a unei epoci istorice închise sub zodie ireversibilă. Aceasta e sentimentul dominant, e temelia nevăzută a poeziei sale — e poate o stare de spirit imponderabilă, pe care el însuși n-ar fi putut-o formula fără ezitări și confuzii ; dar versurile acestea din *Preludiul* său nu lasă nici o umbră de echivoc :

Aurora
e departe de mine, noaptea vine.
Puține ceasuri senine
durerea îmi lasă ; a mea și-a atîtor
ființe din preajmă.

Poezia lui are, în consecință, și valoarea unei biografii lirice a acestui declin, urmărit în propriile seisme sufletești ale poetului ca într-un univers de sedimentare secretă, unde necunoscute prefaceri disimulează identitatea lucrurilor, realizînd noi înfățișări și esențe. Urmărit de această apăsare, poetul se cufundă tot mai adînc în viața anonimă, caută printre oameni un reazim, căci :

nimic nu te odihnește de viață
ca viața.

Opera lui ni se înfățișează ca un fluid al cotidianului : nimic festiv, nimic neobișnuit. Imensa lui galerie de portrete prezintă eroi necunoscuți, cu o existență modestă în dimensiunile intervertite ale unei lumi lipsite

Scanned with OKEN Scanner

de perspectivă, născîndu-se şi crescînd în virtutea unei inerţii naturale, suferind şi bucurîndu-se, iubind şi cunoscînd disperarea, îmbătrînind şi murind aproape neobservaţi, asemenea unor plante dintr-o grădină a nimănui. Ciclul acesta dominat de un ritm implacabil are ceva din măreţia gravă a unui *perpetuum mobile* al vieţii, chiar dacă uneori frumuseţea bolnavă de monotonie lîncezeşte, cînd orizontul estompează fugare tresăriri de gratuitate şi zădărnicie. Materialul de extracţie e nu o dată minereul amorf al poeziei celei mai la îndemînă : periferii de oraşe provinciale, cafenele obscure, stadioane sportive, peisaje fără relief şi personalitate, prăvălii, spectacole, trenuri, un cărucior cu îngheţată etc., dar aurul ascuns şi nebănuit iese la iveală aproape neverosimil, încît poetul seamănă nu atît cu minerul, cît mai ales cu un alchimist care-şi materializează himera. Fiecare fapt e cunoscut fără intermedii, e trăit de poetul capabil să realizeze cele mai capricioase mutaţii sufleteşti ; fiecare om şi chiar fiecare vietate sau obiect au găzduit o clipă propria lui viaţă, într-o metempsihoză visată : nu vorbeşte el oare despre acea mistuitoare.

dorinţă de-a ieşi pe negîndite
din mine însumi, de-a trăi
viaţa tuturora

. . . . . .

de-a strecura viaţa mea în calda
viaţă a tuturora.

ca pentru o ideală reproducere a tuturor fenomenelor interioare ? Aceasta luminează deosebit obsesiva introspecţie a celui ce spune : „*eu, care-mi aruncai privirea pînă-n fundul / inimii mele*“. A privi exclusiv înăuntrul tău, aşa cum cerea de curînd un pictor francez de vogă mai nouă, e zadarnic dacă nu te-ai uitat în prealabil în jurul tău, dacă n-ai lăsat neîngrădite tote căile de acces spre inima ta, ca să te invadeze întreaga lume ambiantă, pînă cînd simţi că în tine sălăşluieşte ceea ce Saba numea viaţa tuturora. Aceasta e legea de aramă a lirismului şi puţini au înţeles-o atît de bine ca autorul *Canzonieru-lui* ; iată punctul său de confluenţă cu tradiţia marii

poezii italiene — cu tradiţia în sensul de etică supremă, şi nu de slugarnic epigonism, căci, după judicioasa aserţiune a lui Francesco Flora, *„exemplul clasicilor nu te învaţă arta, ci etica artei"*.

Saba vorbeşte despre *„o dureroasă dragoste de viaţă"* — şi acest vers defineşte permanenta lui tendinţă de a echilibra tristeţea fundamentală a lucrurilor şi a existenţei, printr-o infuzie de idealuri proiectate pe un orizont biblic, prin unda subterană de generozitate şi bunătate franciscană care-i străbate poezia. E ca şi cînd, vorbind tuturor semenilor săi, tuturor păsărilor, asemenea poetului de la Assisi înfăţişat de Giotto, tuturor lucrurilor neînsufleţite din preajma lui, Saba ar încerca să redeştepte un sentiment al înrudirii, al comunicării prin care se alină singurătatea, vidul interior, deziluzia, spaima de neant, întreaga patologie sufletească a omului contemporan condamnat sub cele mai diferite şi mai contradictorii stele, să fugă mereu de propriul său *prezent*, consolîndu-se cu mitul unui viitor echivoc, plăsmuit de o imaginaţie exasperată şi oarbă. Această goană absurdă, inumană, mecanică, vrea s-o oprească poetul, goană a timpului şi a existenţei noastre în timp, dar nu în virtutea beatitudiniii goetheene, nu oprind clipa frumoasă, ci clipa necunoscută, clipa care ne scapă mereu, ucisă de noi înşine în pornirea noastră de a suplini, printr-o activitate crispată, incapacitatea trăirii. *Quante rose per nascondere un abisso!* Cîte eforturi de a masca un destin a cărui conştiinţă nu sîntem capabili s-o detaşăm de ideea damnaţiunii — un destin mereu evitat, mereu supus dorinţei noastre de a-l escamota în loc de a-i înţelege frumuseţea şi măreţia dramatică. Urmărit el însuşi de toate tarele omului contemporan, de toate cavernele ireversibile ale istoriei, Umberto Saba încearcă o întoarcere spre terapeutica genezei, încearcă să descopere iarăşi sursele încrederii, ale echilibrului, ale energiei sufleteşti, originile unor valori în care nu ne mai simţim în stare să credem, pe care le-am pierdut, poate, pentru că am avut nebunia de a ne strădui să le epuizăm, să convertim iluzoriu un termen ideal într-o dimensiune accesibilă egoismului şi setei de stăpînire. Privită sub raza acestei tentaţii de a resdescoperi orizonturile

pierdute, de a opera o întoarcere spre universul primordial, de a inaugura ciclul unei alte existenţe, unui alt grai, de a sfida mutismul şi incomunicabilitatea, de a reda verbului, dincolo de articulaţiile lui formale, de virtualităţile lui metaforice, o nouă putere de comunicare umană, o nouă capacitate *de a întemeia* — cum ar spune Heidegger — realitatea noastră existenţială, poezia lui Umberto Saba ne apare ca un act artistic de o mare şi generoasă îndrăzneală, chiar dacă pentru noi cei de azi noţiunea însăşi a *îndrăznelii* în artă se mai circumscrie încă la sfera epuizată a unor experienţe formale, mereu mai înverşunate pe măsură ce conştiinţa şi spaima acestei epuizări pune stăpînire pe noi.

Care e polul stabil al acestei întoarceri ?

Definiţia baudelairiană, după care talentul este facultatea de a regăsi copilăria ori de cîte ori vrei, e desigur unilaterală, dar nu e lipsită de adevăr ; mai exact s-ar putea spune că talentul e darul de a nu-ţi pierde niciodată copilăria, manifestîndu-ţi paralel existenţa în perimetrul de farmec al tuturor vîrstelor, cu desăvîrşită simultaneitate. Cît de bine i se potriveşte o atare definiţie lui Saba, care se mărturiseşte el însuşi *„rimasto un fanciullo"*, o simţi la lectura versurilor sale. Apăsat de tristeţe şi de deziluziile sufocate în adîncime, ale lumii anonime, poetul care spune :

iată-acum ştii că printre fericiţi
nu-i casa noastră. Că viaţa,
ca o privire lacomă, e toată
plină de-ascunse lacrimi.

are obsesia nevinovată a copilăriei, cu universul ei aerian de beatitudine gratuită, care, filtrat prin timp şi trecut prin tainicul opiat al memoriei afective, îşi dizolvă imperceptibil toate umbrele. Întoarcerea lui nu e un act de evaziune, aşa cum uneori criticii tălmăcesc inflexiunea retrospectivă a poeţilor, ci un mod de a rezista în faţa tuturor vicisitudinilor, de a păstra nealterat întregul fond sufletesc, întreaga bogăţie de umanitate originară, toate elanurile, generozitatea şi disponibilităţile unei vîrste neîntinate. De aceea, versurile sale vibrează de ingenuitate şi candoare, creind o atmosferă care con-

Scanned with OKEN Scanner

tamînează chiar sufletele cele mai greu accesibile şi oferind fiecăruia un alt temei de a se judeca pe sine, de a se confrunta cu un ideal al tuturor valorilor umane. Care poate fi greutatea specifică a unei asemenea poezii cu lente, dar neistovite virtualităţi active, care poate fi noblețea unui poet cînd poţi spune : citindu-l, am devenit mai bun — nu se poate sublinia îndeajuns. Poezia lui n-are strălucirea fulgerului şi impetuozitatea furtunii ; e cenuşie şi monotonă ca ploaia care fertilizează ogoarele.

Poet *„più di tono che d'immagini"*, cum o spune el însuşi, autorul Canzonierului a fost considerat de către o critică incomprehensivă — Alfredo Gargiulo îndeosebi — drept sufocat de prozaism, de cotidian, de banalitate. E partis pris-ul unei concepţii ce reduce expresia poetică la sfera metaforei, a insolitului lexical şi a tuturor elementelor prin care avangarda secolului nostru nu face decît să exacerbeze, să ducă la paroxism anumite aspecte ale romantismului. E în acelaşi timp un spirit minor de ignorare a ansamblului în favoarea detaliului valabil în sine : poezia se cercetează vers cu vers, detaşîndu-se fragmente, metafore izolate, asociaţii verbale etc., în loc de a se privi în totalitatea ei ca o operă ce vorbeşte şi nu ca o suită de detalii elocvente, citabile. Fragmentate şi privite cu lupa, operele multora dintre marii poeţi ai veacurilor şi mileniilor trecute devin neconcludente, putîndu-li-se face oricînd procesul banalităţii, al prozaismului. Îndeosebi poeţii fecunzi, cu o operă vastă, utilizează pentru construcţia lor materiale foarte diverse, şi nu întotdeauna nobile prin ele însele, dar înnobilate de viziunea care le absoarbe şi le ordonă să dispară în sînul ei, să-şi piardă identitatea şi valoarea specifică. Umberto Saba mi se pare cu atît mai aparte în concertul poeţilor din generaţia sa, cu cît anticipează tendinţele cele mai noi ale poeziei contemporane, de a deplasa accentul de la detaliu la ansamblu, de a nu mai situa cuvîntul în virtutea valorii lui expresive, ci în acela al funcţiei lui existenţiale. Pe de o altă parte, prozaismul ce i se reproşa era efectul iluzoriu al *inflexiunii epice* pe care poezia lui o vădeşte adesea, fapt nu mai puţin rar în peisajul poetic al deceniilor trecute.

Scanned with OKEN Scanner

Umberto Saba nu e un poet al percepției plastice și nu e receptiv la impresia vizuală chiar atunci cînd imaginea se compune severă în albul și negrul gravurii ; tip eminamente auditiv, el percepe sonor și convertește datele realității în valori muzicale, organizîndu-și expresia într-o largă mișcare de adagio, ca o lentă succesiune de valori. Urmărindu-i modulațiile te gîndești uneori la poetul Laurei, care-și căuta sonetele pe coardele lăutei lăsată moștenire prin testament celui mai iubit dintre prieteni ; ce periplu fantastic avea s-o aducă prin timp, nevăzută, în mîinile lui Saba ? E o muzică simplă și rafinată deopotrivă, în versurile sale, ca într-un vechi concert pentru vioară de Vivaldi, o muzică a cuvintelor pe un portativ asimetric și derutant, căci, înzestrat cu darul *„de a păstra și varia în același timp ritmul"*, cum spunea Fóscolo despre Petrarca, Umberto Saba nu preia de fapt decît spiritul metricii tradiționale italiene, principiul ei eufonic, pe al cărui temei își alcătuiește o metrică proprie.

Mijloacele lui sub acest raport sînt de o sărăcie deconcertantă. Rime precare, aproape penibile uneori : *fiore-amore, sera-riviera, assenza-adolescenza, amore-dolore* etc., printre care se intercalează versuri albe, asonanțe vagi, metafore rare și umile. Tonul e mai curînd de recitativ obscur, plin de *trite parole*, saturat de banalități, de locuri comune. Poetul sfidează într-un asemenea grad mijloacele, încît uneori preia cîte un vers sau două dintr-un libret de operă, text prin definiție lovit de cea mai acută banalitate, adevărată mină de clișee și de imposibile dulcegării. Procedeu de colaj ironic, dacă n-ar fi fost o tentativă de a escalada problematica mijloacelor, de a deturna poezia de la artificiile abuzive care o sufocă și o lipsesc tot mai mult de viața ei proprie. O reacție împotriva formalismului (termen compromis, din păcate !) poeziei contemporane, care e de fapt ipostaza paroxistică a barocului și în același timp o istoricizare absurdă, în sensul efortului de a sincroniza metamorfoza ciclică, infinită a artei, cu evoluția civilizației tehnice. Moda formelor imediat perisabile prin însăși intenția lor, poezia care se demodează o dată cu modelul

Scanned with OKEN Scanner

automobilelor, ideea absorbției treptate a artei în tehnică etc., toate acestea le refuză instinctiv poezia lui Saba și astfel ea devine o anticipare a celor mai noi și mai fecunde tendințe ale liricii de azi. El e deci un *primitiv* în înțelesul în care termenul circulă în pictură, o nebuloasă menită să capete formă în perspectiva unor ani abia vizibili la orizontul încă înceţoşat al unei epoci pe cale de definire. E unul dintre căutătorii filoanelor pierdute.

Scanned with OKEN Scanner

SERGHEI ESENIN

I

Serghei Esenin a fost un poet, dar şi o legendă ; dovadă că astăzi îţi pare aproape de necrezut cînd te gîndeşti că, dacă ar trăi, abia ar fi împlinit vîrsta de 67 de ani. Poetul, de mult cunoscut şi tradus în toate literaturile lumii, rămîne una din gloriile lirice ruse, dar legenda care-i învăluie numele, dincolo de imensele hotare ale patriei sale, e apocrifă şi mistificatoare.

Surse contradictorii şi confuze au alimentat multă vreme, prin supralicitări de biografie romanţată, mitul unui Esenin care ar fi încercat să sfideze revoluţia printr-o boemă scandaloasă şi publică — al unui poet de o exasperată şi ostentativă morbiditate, vehiculîndu-se prin cîrciumi sordide şi fraternizînd euforic cu delicvenţii şi prostituatele. Netemeinicia unei asemenea portretizări, cu mijloacele precare ale picturii de gang, se poate deduce chiar şi dintr-o elementară întrebare : dacă marele poet şi-ar fi petrecut viaţa ca un habitual al tavernelor, între beţie şi dezmăţ, cum ar fi izbutit el, murind la treizeci de ani, să lase o operă din care — fără a fi completă — s-a putut profila o ediţie în cinci volume substanţiale ?

Există şi o altă imagine falsă ca o fotografie prost developată şi retuşată grosolan cu vîrful ascuţit al creionului chimic : vedem un Esenin în chip de vînjos şi troglodit rural, cu cizmele pline de bălegar şi ţărînă (unii cred chiar că nu le curăţa anume ca să sfideze *oraşul !*), încins cu un curmei peste faldurile *rubaştei* decolorate şi

înjurînd cu sete tot ceea ce nu seamănă a căpiţă de fîn. Un asemenea poet trebuie să nu citească nimic, să refuze orice subtilitate şi să conceapă o poezie de familiaritate vocativă cu *hei !, măi frate !, al dracului* etc., în ritmuri săltăreţe şi cu ison de balalaică turmentată.

Cît de străină adevărului este această pseudoiconografie simplistă ! Dar să apelăm la nenumăratele date oferite de viaţa şi arta lui, să cercetăm mărturiile contemporanilor şi întreaga ambianţă literară a timpului, pentru a ne da seama de realitate.

II

Poetul s-a născut la 21 septembrie 1895 în satul Konstantinovo din regiunea Riazani, la aproximativ două sute de kilometri de Moscova, spre miazăzi. Părinţii, Alexandr Nikitici şi Tatiana Feodorovna, ţărani cu avere destul de puţină, trăiau în neîncetate certuri şi neînţelegeri, iar pe Serghei l-au dat în grija bunicilor după mamă, oameni înstăriţi şi cu o existenţă de pravoslavnici evlavioşi. Acolo a cunoscut incantaţia naturii şi a vieţii agreste, cu nocturne cavalcade, cu zile de-a rîndul petrecute în pădure şi cu pescuit prin bălţile unde şerpii, broaştele şi peştii umblau netulburaţi printre plaur şi lunci încremenite în mlaştină. A deschis ochii şi a văzut stepa fără de sfîrşit, *„cu zări largi de culoarea lămîiei“*, a întîrziat ascultînd poveşti şi frînturi de cîntece vechi, tărăgănate, de o melancolie dizolvantă şi, crescînd, a urmat la şcoli rurale de diverse grade, pînă cînd, împlinind şaptesprezece ani, a sosit la Moscova, unde tatăl său, proaspăt urbanizat, era vînzător la o prăvălie — aceeaşi la care s-a angajat şi el în chip de casier. Acolo frecventează timp de un an şi jumătate cursurile unei universităţi libere şi îşi începe activitatea într-un cerc literar-muzical. Curînd rupe legăturile cu patronul prăvăliei pentru că nu înţelegea să se scoale în picioare la intrarea lui, aşa cum făceau ceilalţi angajaţi, şi obţine un post de corector la tipografia lui Sîtin. Trăind printre muncitori, tînărul Esenin încerca sentimentul unei solidarităţi proletare, după cum se vede

Scanned with OKEN Scanner

uşor din cele scrise prietenului său Panfilov, rămas în sat : *„Unde te uiţi întîlneşti numai piatră rece şi vezi doar clădiri cenuşii şi pavajul pestriţ care e pretutindeni stropit de sîngele victimelor lui 1905"*.

La Moscova, el participă în diverse ocazii la lupta social-democraţilor şi scrie chiar un poem antirăzboinic confiscat de poliţia ţaristă. În scrisorile către acelaşi Panfilov îşi exprimă opiniile sale foarte tranşante, nu numai despre Puşkin, Lermontov, Kolţov, Nekrasov, ci şi în legătură cu Baudelaire. O imensă curiozitate şi sete de a se instrui îl fac să citească zi şi noapte tot ce-i cade în mînă. Începe să tipărească versuri în principalele reviste moscovite, şi în 1915, cînd nu împlinise încă douăzeci de ani, făcea obiecţii pătrunzătoare la manuscrisele unor poeţi oarecum cunoscuţi, în calitatea lui de secretar de redacţie la o publicaţie de stînga. Totuşi, nemulţumit de mediul literar, cam plafonat, al oraşului (după cum îi scria lui Panfilov, plîngîndu-se totodată că i se cenzurează corespondenţa), se hotărăşte să plece la Petersburg, pe atunci capitală a ţării şi centru al prestigiilor literare, intenţionînd să-şi cîştige existenţa ca hamal în port ! Dar soarta i-a hărăzit cu totul alte traiectorii.

Instinctul l-a dus direct la casa lui Alexandr Blok, căruia îi scrisese întîi un mic bileţel, foarte obsecvios, dar îndrăzneţ, dacă ne gîndim că se adresa celui mai mare poet al Rusiei acelui timp : *„Alexandr Alexandrovici ! Aş dori să stau de vorbă cu dvs. Faptul acesta e pentru mine foarte important. Dvs. nu mă cunoaşteţi sau poate că mi-aţi întîlnit numele prin vreo revistă. Aş trece pe la dvs. la ora 4. Cu respect, S. Esenin."* Întîlnirea l-a impresionat şi n-a uitat-o niciodată, cu toate că ulterior relaţiile lor aveau să decline ; după un ceas de lectură, glasul cel mai autorizat al vremii anunţa Petersburgului apariţia unui nou şi însemnat poet.

Tînărul, al cărui talent era direct proporţional cu ambiţia şi cu abilitatea, nu se mulţumeşte cu un singur *dignus est* — fie şi pronunţat de însuşi Blok : vizitează pe Gorodeţki şi pe Alexis Remizov, pe Kliuev şi pe Sologub, care, cu o luciditate glacială şi sesizîndu-i micile poze de păstoraş ingenuu, îl moralizează cumplit după ce, bineînţeles, recunoscîndu-i talentul, îl recomandase categoric

unei excelente reviste petersburgheze. E avid de relaţii literare profitabile şi nu ezită să abordeze pe oricare dintre marii scriitori ai generaţiilor precedente : lui Leonid Andreev, vizitîndu-l neanunţat şi negăsindu-l acasă, îi lasă volumul său de debut şi cîteva poezii inedite, se insinuiază în saloanele lui D. Merejkovski, a cărui soţie, Z. Hippius, poetă de prestigiu în epocă, scrie chiar un foarte elogios articol despre Esenin, publicîndu-l o dată cu primele lui poezii, se proclamă ucenic al lui Kliuev, poet singular şi înconjurat de o glorie aparte, de loc străin şi el de poza ce-l ispiti de la început pe tînărul său emul.

Relaţiile lui cu Kliuev vor avea destule repercusiuni în evoluţia poeziei eseniniene din prima parte a activităţii sale şi chiar mai tîrziu, cînd se va fi emancipat total, va recunoaşte, în una din autobiografiile scrise pentru publicare, că „*Blok şi Kliuev m-au învăţat ce este lirismul...*“ Cine era Kliuev ? Născut în 1887 într-un cătun nordic din preajma lacului Ladoga, bîntuit de vechi tradiţii şi de elanuri sectare, poetul apare în 1912 la Petersburg în chip de bard popular, costumat foarte folcloric, arborînd un surîs suav de mujik inocent, în care s-a întrupat harul divin, şi cucereşte lumea literară a capitalei. În fond era de o inteligenţă foarte acută, citise mult şi cultiva poza respectivă cu dezinvoltura celui ce-şi cunoaşte deopotrivă ambiţiile şi puterea de a le realiza. Comportamentul său era acela al pravoslavnicilor eretici, plonjaţi din devoţiune excesivă în sînul cine ştie cărei secte religioase, şi aprecierea ce i se acordă dintru început e unanimă şi insolită. Talentul remarcabil îl ajută să se identifice perfect cu propria lui mască. Din opera lui o bună parte e încă necunoscută, deoarece după revoluţie nu publică aproape nimic, deşi scrie intens pînă în 1937, cînd, în trenul ce-l aducea dintr-o lungă deportare, moare subit din cauza unei sincope.

Un asemenea personaj nu putea să nu-l captiveze pe tînărul Esenin în mrejele sale, cu atît mai mult cu cît însăşi originea şi modul lui de a fi prezentau nenumărate afinităţi. În atmosfera capitalei, Kliuev devenea astfel pentru el formula cea mai convenabilă, mai eficientă şi mai rapidă a consacrării şi a gloriei de care era însetat.

Într-un moment cînd i-ar fi fost atît de utilă o busolă care să-l orienteze printre evenimentele epocale — începuse furtuna lui 1917 —, Esenin era absorbit de labirintul saloanelor literare petersburgheze, irezistibil pentru debutantul derutat de succese neașteptate, unde se isterizau în preajma lui nenumărați aventurieri, subtili dezabuzați, profeți sfîșiați de angoase și o întreagă lume de extracție crepusculară. Viața lui a devenit, sub presiunea acestui mediu, zbuciumată și dureroasă și i-a solicitat încordarea extenuantă a omului care traversează o mlaștină cu luxurie de verdeață, cu miraje fascinante și cu ascunse ochiuri de apă ivindu-se ca niște perfide solii ale neantului. Experiența lui Blok îl avertizase într-o scrisoare, unde autorul celor *Doisprezece* îi spunea : „*...oricum, drumul ce stă în fața dumitale cred că e lung și pentru a nu te abate din cale trebuie să nu te grăbești, să fii calm. Pentru fiece pas, mai devreme sau mai tîrziu, ești silit să dai socoteală, iar să păşeşti în literatură astăzi e greu, e poate mai greu ca orice.*

Toate acestea ți le scriu dumitale nu de dragul caligrafiei, ci din inimă ; eu însumi știu cît e de greu să mergi, pentru ca să nu te ducă vîntul și să nu te înghită mocirla.“ Tînărul și impetuosul Esenin era însă prea puțin dispus să asculte asemenea consilii. E uimitor cum a izbutit el să se salveze din acele meandre, care l-au făcut să exclame mai tîrziu : „*...au fost asemenea zguduiri, haosuri și cataclisme încît mă mir eu însumi că mai sînt încă viu*“. Cele ce au triumfat au fost nemărginita lui dragoste de patria rusă, puritatea și elevația sufletească și tendința — fie și nelămurită uneori, dar consecventă întotdeauna — de a vedea în revoluție posibilitatea unei renașteri. După experiențele sale dramatice, Esenin are sentimentul naufragiatului care-și repudiază coșmarul : „*Vînturi, o, furtuni înzăpezite ! Măturați viața mea trecută !*“, scrie el în 1919. Această luptă cu propriul său trecut va domina existența și poezia lui din perioada următorilor șase ani pe care-i mai trăiește.

După două căsătorii — prima, neoficială, cu o muncitoare din Moscova, cealaltă în 1917 cu actrița Z. Raih, de care divorțează în anul următor — el cunoaște pe celebra dansatoare americană Isadora Duncan. Era o fe-

meie cu şaptesprezece ani mai în vîrstă decît Esenin, dar încă dispunînd de un farmec deosebit, care-l subjugă determinîndu-l la o a treia căsătorie, realizată în 1921. În primăvara lui 1922 ei întreprind o îndelungată călătorie în Occident, vizitează Germania, unde la Berlin se întîlnesc cu Gorki şi Alexei Tolstoi, Italia, Ţările-de-Jos, locuiesc o vreme la Paris şi în cele din urmă ajung în America, rămînînd în Statele Unite pînă cînd intervine între ei o ruptură, şi poetul se întoarce în Europa ; în februarie 1923 revine la Paris şi, la sfîrşitul lui iulie din acelaşi an, ia drumul patriei sale. La 3 august soseşte la Moscova, publicîndu-şi în paginile cotidianului *Izvestia* notele de călătorie, asupra cărora e necesar să stăruim puţin pentru că însemnările lui, mai cu seamă referitoare la America, ne vor ajuta să-l cunoaştem mai bine. Cititorul nostru are imaginea Statelor Unite văzute de Maiakovski ; cu atît mai interesat va fi deci să afle şi cîteva impresii ale marelui său contemporan.

Ceea ce l-a tulburat îndeosebi pe Esenin îndată ce a ajuns în noul continent a fost violentul divorţ între civilizaţie şi cultură. El citează în acest spirit discuţia purtată cu un interlocutor american, care-i spunea între altele : *„Vă rog să mă credeţi că am cunoscut Europa. Nu mă contraziceţi. Am traversat în lung şi în lat Italia şi Grecia. Am văzut Parthenonul. Dar toate acestea nu-s noi pentru mine. Ştiţi, oare, că la noi, în statul Tennessee există un Parthenon cu mult mai nou şi mai bun ?“* Şi poetul îşi adaugă comentariul : *„La auzul unor asemenea cuvinte, îţi vine să şi rîzi, să şi plîngi“*.

Îl impresionează clocotitoarea energie, dimensiunile fabuloase ale oraşelor de tip New York sau Chicago şi *„marea afişelor electrice“*, pe care halucinează nevăzutul chip al lui Edison, *„inima acestei ţări“*, cum spune el. America oţelului şi a betonului armat — America lui Sandburg — îi inspiră un sentiment al măreţiei efortului omenesc, ceea ce infirmă încă o dată opinia acelora care aproximează epidermic în lirica eseniniană o mitologie rurală de primitiv incurabil, îndrăgostit de cai şi de hrişcă.

Dar Serghei Esenin deplînge efectele nefaste ale acestei idolatrii a dolarului, a maşinii şi a *„business“*-ului

Scanned with OKEN Scanner

asupra gîndirii şi vieţii spirituale americane şi sesizează cu pătrundere caracterul neorganic, suprapus al avîntului industrial, care i se pare a fi *„doar rezultatul activităţii de creaţie individuală, şi nu modul de manifestare a geniului unui popor"*, ceea ce constituie o observaţie extrem de pertinentă. El remarcă şi primitivismul vieţii culturale americane, pe care confortul tehnic nu izbuteşte să-l disimuleze : un primitivism de esenţă, un registru sufletesc restrîns şi neevoluat, în ciuda imenselor resurse ce ar fi menite să-l alimenteze. Cu profund sarcasm povesteşte despre suspiciunile stupide ale autorităţilor poliţieneşti la adresa lui, interogatoriul absurd la care a fost supus, pentru ca apoi să fie silit a semna o declaraţie că nu va cînta *Internaţionala*. Supralicitările presei, cu privire la persoana poetului, la care gazetarii se întreceau să elogieze *„structura foarte propice pentru atletica uşoară"* şi să-i prezică o strălucită carieră sportivă, profilul hazliu al anumitor slujbaşi din port şi atîtea alte aspecte îi asociază o lume de fabulaţie gogoliană şi poetul le acidulează cu ironie subţire. *Mirgorodul de fier* — aceasta e metafora eseniniană a Americii. Poetul face de asemenea o disociere între peisajul Statelor Unite aşa cum apare la New York şi Chicago — America *sărbătorească* sau *de expoziţie*, după expresia lui — şi înfăţişarea ţinuturilor dinlăuntrul ţării, unde l-au indispus mizerele aşezări ale negrilor şi aerul cenuşiu al localităţilor obscure, asemănătoare, după opinia sa, orăşelelor europene : *„...cu singura deosebire că, dacă în Europa e curat, în America toate sînt aruncate în neorînduială, claie peste grămadă"*.

În observaţiile sale nu se poate să ne scape o însemnată doză de exagerări şi de părtinire izvorîtă dintr-un orgoliu nesatisfăcut. La plecarea sa către lumea Occidentului, el era însufleţit de idealuri naive şi visa să cucerească o largă faimă. Telegrama pe care o adresa înaintea plecării amicului său Kusikov, poet imaginist rus stabilit în Germania, poartă pecetea acestei naivităţi, ulterior dureros dezminţită de realitate : ajuns în Apus, Esenin nu izbuteşte de fapt să depăşească notoritatea de *„soţ al Isadorei Duncan"* şi această situaţie de prinţ consort îl umileşte şi-l exasperează. Reacţia lui e superbă în

flagrantul arbitrar pe care-l învederează şi, dată fiind structura caracteristică a poetului în genere şi a lui Esenin îndeosebi, perfect motivată psihologic. În fond, e amuzant să vii din Rusia anilor 1920 şi să vorbeşti despre aerul cenuşiu al micilor oraşe americane şi chiar europene ! Dar în cazul poeţilor problema ţine de un *Quod licet...*, pe care nici o rigoare nu-l va putea aboli !

Ceea ce-l reţine însă e anvergura civilizaţiei care-l face să dispreţuiască şi mai vîrtos demagogia reacţionarilor ce se cramponau de Rusia veche, „*Rusia cerşetoare*", cum o numeşte el. În faţa tuturor ipostazelor vieţii evoluate, Esenin a înţeles sensul retrograd şi dăunător al sloganelor mistice despre „specificul rus" al izbelor unde oamenii dormeau împreună cu animalele şi despre „frumuseţea" stepei hirsute, cu drumuri noroioase şi impracticabile. „*Din ziua aceea*, spune poetul, *am iubit şi mai mult construirea comunismului.*"

Trebuie cetit şi aici cu destulă circumspecţiune : revenit printre ai săi, poetul va avea încă destule ocazii, în cei cîţiva ani de viaţă care-i rămîneau, să se dezică de la asemenea declaraţii entuziaste şi să constate că ideea lui despre comunism şi despre revoluţie în general nu era întru totul identică şi nu se acorda totdeauna cu realităţile din preajma lui. Dimpotrivă.

La înapoiere, Esenin se simte tot mai bolnav, trupeşte şi sufleteşte. Ca şi odinioară Verlaine („*Dis, qu'as tu fait, toi que voilà / De ta jeunesse ?*"), el se întreabă : „*Oare nu mi-am băut, parcă ieri, tinereţea ?*" şi îşi mărturiseşte pustiul ce-l chinuie : „*Nu mă lovi cu privirea ta rece, / nu mă-ntreba cîţi ani am, cum arăt . / Bîntuit de un spasm epileptic, / sufletul mi-e ca un galben schelet*". În această restrişte un reazim nepreţuit i-a fost ambianţa vieţii din acei ani de încordate eforturi şi de generoasă iluzie romantică. Poetul cunoaşte frecvente interludii luminoase, cînd scrie *Balada celor 26*, *Rusia Sovietică*, *Drumul meu*, *Anna Sneghina*, pagini dintre cele mai înălţătoare din cîte s-au dedicat revoluţiei, evocă figura lui Pugaciov şi îl cîntă pe Lenin, pe care l-a admirat fără să-l cunoască. Ultima lui soţie — o nepoată a lui Lev Tolstoi, cu care se căsătoreşte în septembrie 1925, cu toate că se cunoscuseră mai demult — povesteşte că, la

Scanned with OKEN Scanner

moartea lui Vladimir Ilici, Esenin şi-a procurat, prin intermediul prietenilor, o legitimaţie de redactor al *Pravdei*, ca să poată sta cîteva ceasuri în Sala Coloanelor, lîngă sicriul lui. Îşi petrece o mare parte a vremii la Batum, unde lucrează intens, scriind între altele amplul poem *Anna Sneghina*, la Baku, apropiindu-se de P.I. Ciaghin, pe atunci secretar al C.C. al partidului în Azerbaidjan, care i-a fost un devotat prieten. Trezeşte interesul şi preţuirea călduroasă a lui Kirov, căruia îi citeşte din versurile sale, iar la Tbilisi întreţine relaţii amicale cu principalii poeţi gruzini : Tizian Tabidze, Paolo Iaşvili etc., închinîndu-le şi o poezie. Plănuia să facă o călătorie în Iran, dar n-a reuşit în cele din urmă ; cunoscutul ciclu de poeme intitulat *Motive persane* a fost scris la Batum şi Baku, sub impresia atmosferei exotice a Caucazului sudic. Fapt vizibil în exaltarea lor uşor superficială. Are succese răsunătoare, dar şi detractori înrăiţi, majoritatea fiind spirite obtuze, impermeabile la poezie, pe care însă îi sfidează sau îi tratează cu o totală indiferenţă, mai ales în ultimii ani ai vieţii. Adesea nu are nici timpul necesar să se gîndească la altceva decît la scrisul său, căruia îi consacra zilnic zece-douăsprezece ore. Dar în curînd îl copleşeşte aceeaşi obsesie a pustiului, a dezrădăcinării : *„Eu nu sînt omul nou. / De ce n-aş spune-o ? / Stau în trecut cu un picior. / Cu celălalt simt cum alunec / şi cad, vrînd să păşesc în viitor.“*

Sentimentul că nu aparţine nimănui, că între structura şi destinul său ideal, pe de o parte, şi realitatea înconjurătoare, pe de alta, e o inadecvare totală, o prăpastie, îl determină să se abandoneze unor stări de spirit înrudite cu aceea a celebrului erou din romanul lui Pasternak. În una din ultimele lui scrisori, datată 27 noiembrie 1925 şi adresată lui P.I. Ciaghin, îşi exprima dorinţa de a pleca iarăşi în străinătate — ca şi cînd n-ar fi bănuit că drumul ce-i mai fusese hărăzit era cel ce duce în ţara de unde nimenea nu s-a întors niciodată. Tot mai chinuitor îl urmăreşte *Omul negru*, care e metafora confruntării cu o viaţă risipită zadarnic, precipitînd deznodămîntul. Ideea acestui poem, tragică ideogramă a destinului său, o are în anii trăiţi în străinătate, prima variantă fiind scrisă în toamna anului 1923, pentru ca în zilele de 12 şi 13

Scanned with OKEN Scanner

noiembrie 1925 să-i dea forma definitivă. Isprăvindu-şi lucrul, el pleacă la Leningrad, singur — se pare că între timp hotărîse să se despartă şi de ultima lui soţie — poposind la hotelul Angleterre, unde în noaptea de 28 spre 29 decembrie se sinucide. După expresia lui N. Aseev, contemporan al poetului, Esenin îşi zdrobeşte viaţa într-o ciocnire dură cu trecutul, şi nu cu viitorul. Se poate. Dar ca şi în viaţa lui, şi în moartea lui sumbră, un rol incontestabil l-a avut şi prezentul.

III

După moartea poetului s-a tipărit o bogată literatură de amintiri, schiţe biografice, mărturii, semnate de către unii ce-l cunoscuseră sau trăiseră în preajma lui, cum şi manuscrisele postume, care, toate la un loc, ne permit să-i încercăm o sumară caracterologie. Pornind de la înfăţişarea lui, vom spune, paradoxal, că fotografiile ne-o dezvăluie cu adevărat tocmai atunci cînd alăturarea lor derutează, indicîndu-ne în fapt uimitoarea lui capacitate de a se schimba, care este semnul unei virtualităţi de evoluţie prodigioasă. Flăcăul de 18—19 ani, cu haine umile de abagerie suburbană şi cu o expresie de cutezanţă frustă, pare a nu avea nimic comun cu superbul bărbat de mai tîrziu, îmbrăcat după jurnalele marilor case de modă engleze, cu cilindru şi pantofi de lac, cum spune el însuşi în *Spovedania huliganului*, cu o figură distinsă umbrită de o uşoară melancolie — cu toate că metamorfoza abia numărase cîţiva ani. Nimic din stînjeneala sau dezinvoltura ostentativă a neofitului. Aceeaşi degajare firească pretutindenea : într-un salon din Petersburgul aristocratic, într-un bar parizian sau pe puntea unui luxos transatlantic. Fire expansivă, dar şi capricioasă, cu extreme disponibilităţi, dar şi nestatorniccii flagrante, el îşi crea prieteni în toate oraşele prin care poposea, avea grijă, în felul său, de fiecare şi manifesta o bunătate vecină cu risipa.

Structura lui era însă de un pronunţat egocentrism şi episoadele biografice nu atestă capacitatea ataşamentului constant : soţiile, iubitele, prietenii. rudele apropiate şi

Scanned with OKEN Scanner

chiar şi părinţii au simţit-o din plin, cu toate că actele de generozitate neaşteptată îi vor fi derutat. În felul său el îi iubea pe toţi, atît cît îi permitea obsesia artei sale, care a fost factorul dominant al existenţei lui Serghei Esenin. Era foarte conştient de înzestrarea sa şi nu înţelegea să facă nici un fel de concesii, chiar atunci cînd apăra poziţii inavuabile. Iubitor, în egală măsură, al întîlnirilor zgomotoase şi al singurătăţii, le-a alternat întotdeauna ; după o şedere la ţară căuta societatea exuberantă a Moscovei. După lungi zile şi nopţi de solitudine creatoare la Batum, începea să scrie prietenilor din capitală plîngîndu-se de plictis şi de monotonie, pentru ca iarăşi, revenind în mijlocul lor, să cultive gîndul unei vacanţe rurale. N-a rămas niciodată prea mult timp undeva. Avea cultul călătoriilor şi nostalgia instinctivă a păsărilor migratoare.

Un simţ acut al demnităţii şi independenţei exacerbate l-a făcut să nu adere total la nici una dintre orientările literare. Gorki îşi aminteşte că l-a văzut la Petersburg, îndată după sosire, într-un costum de arlechin slav : cămaşă de mătase brodată, cizme de marochin. Aşa îl drapaseră simboliştii mistici din anturajul lui Merejkovski, dar n-au izbutit să-l reţină şi, nu peste multă vreme, tînărul poet le întoarce spatele. Pe Blok îl admiră, dar foarte curînd găseşte că este dintre *„cei ce nu sînt necesari decît beletriştilor“* şi că *„priveşte cîmpurile ruseşti cu ochii olandezului“*, ceea ce este cu atît mai caracteristic pentru *parti-pris*-ul lui, cu cît e profund fals ! Repudiază cu violenţă pe futuriştii, în frunte cu Maiakovski, învinuindu-i de a fi prozeliţi marinettieni, cu toate că în 1914, cînd F. T. Marinetti a vizitat Rusia, autorul *Norului cu pantaloni* publică o scrisoare în ziarul *Novi,* proclamînd caracterul autonom al futurismului rus. Poate singurul care a scăpat maliţiei sale a fost V. Briusov, considerat de Esenin ca un *„mare maestru, remarcabil poet“*, *„arbitru în lupta diverselor curente literare“*. Ambiţia lui îl înclina mult mai curînd să salute tinerele talente, fie şi iluzorii, decît să recunoască gloria poeţilor consacraţi, ceea ce pe atunci părea o cochetărie teribilistă, vag patinată de invidie, deşi astăzi vedem că, în ciuda celor 25—30 de ani cîţi avea, Ese-

Scanned with OKEN Scanner

nin era un poet matur, cu o vastă activitate, cu numeroase cărţi tipărite în ţară şi în străinătate ; K. Zelinski, autorizat exeget al său, îl încadrează cu îndreptăţire printre poeţii familiei lui Lermontov (aş adăuga numele unor Keats, Shelley, Petőfi, Kleist), care într-un an trăiesc cît alţii în cinci.

Dar Esenin a reuşit să nu-şi dea adeziunea pînă şi la curentul întemeiat de el însuşi împreună cu V. Şerşenevici, A. Marienhof şi alţii. E vorba despre *imaginism*, al cărui manifest apărut în 1919, cu puternică nuanţă de „*épater le bourgeois*", era o invitaţie la anarhie poetică, scrisă într-un stil de bombasticism volubil şi delirant : „*Noi, adevăraţii meşteşugari ai artei, noi care lustruim imaginea, care curăţim forma de praful conţinutului mai bine decît curăţă cizmele lustragiul de stradă*" etc., sau „*numai imaginile presărate ca o naftalină peste întreaga operă o salvează de moliile timpului*". În fond, poetul nu avea prin structura şi substanţa liricii sale nici o înrudire cu prescripţiile curentului patronat de propriul lui prestigiu, care îşi propunea să promoveze o artă pur cerebrală : „*Inima şi sensibilitatea noastră le lăsăm să se manifeste în viaţă*", şi să excludă orice specific naţional, tinzînd spre o poezie eminamente cosmopolită. E uşor de observat că asemenea principii sînt polar opuse caracterului său de *poet naţional rus* şi puternicei sale emotivităţi, percepţiei sale sensibile. Convieţuirea cu imaginiştii era cu totul artificială, şi în consecinţă n-a putut fi, practic, tradusă în realitate. De aceea inevitabila ruptură nu avea să întîrzie prea mult.

Esenin manifesta şi preocupări teoretice cu privire la numeroasele probleme de estetică a poeziei şi intenţiona să publice un volum de eseuri intitulat *Ornamente literare*, pe care însă n-a avut vreme să-l isprăvească. Fragmentele tipărite ni-l înfăţişează ca pe un intelectual autentic, cu o vastă lectură cam dezordonată, nu numai de versuri, proză, critică literară, ci şi filozofie, care cunoştea marea poezie universală de la antici la Poe, Baudelaire, sau Oscar Wilde şi studiase epopeile nordice şi sanscrite. Îi cita pe Rousseau şi pe Anatole France. Vorbea despre filozofia lui Spengler, respingea gîndirea lui Nietzsche, iar pe simbolistul Andrei Belîi — al cărui talent îl

Scanned with OKEN Scanner

aprecia mult — l-ar fi dorit eliberat de influenţele *„antroposofiei“* lui Rudolf Steiner. Se interesa de muzică şi pictură — inclusiv experienţele lui Picasso. Eseurile *Cheile Mariei* şi *Existenţă şi artă* nu dezvăluie numai punctele de contact ale poetului cu *imaginiştii,* dar — mai cu seamă al doilea, care e conceput ca o delimitare a propriei sale poziţii — demonstrează în acelaşi timp şi deosebirile lor fundamentale. Esenin situa *imaginea* la temelia întregii arte slave : *„întîia şi principala mlădiţă a artei noastre, datînd din epocile în care am luat cunoştinţă de noi înşine, a fost ornamentul“* şi observa că cercetătorii din acest domeniu n-au accentuat asupra existenţei acestui *primat al imaginii* cu mult înainte de a fi sosit în ţinuturile vechilor slavi misionarii creştini din Grecia. Pornind de aici, el evidenţia *caracterul organic al „figurativităţii specifice limbii ruse“* ca pe un corolar al *percepţiei metaforice,* după ce întreprindea incursiuni în mitologia comparată şi în folcloristică. Iată de ce, considera poetul, *imaginea* — în sensul de metaforă stilistică — este funcţia supremă a expresiei în poezie. Dar în *Existenţă şi artă,* separarea lui de imaginişti e categorică şi iremediabilă : *„Confraţii mei se lasă furaţi de figurativitatea vizuală a formei literare, lor li se pare că imaginea şi cuvîntul sînt totul. Să mă ierte confraţii mei dacă le spun că o asemenea atitudine faţă de artă e profund neserioasă...“* şi mai departe : *„Confraţilor mei le lipseşte sentimentul patriei în toată amploarea acestui cuvînt şi de aceea totul la ei este sub semnul hibridului. [...] Ei nu se închină la nimic şi iubesc doar acrobaţia goală, făcînd nenumărate salturi ameţitoare, ce sînt, nici mai mult nici mai puţin, decît spirale fără nici o direcţie.“*

„Dar viaţa nu cere decît ceea ce i-e necesar şi, cum arta e numai o armă a ei, orice inutilitate se respinge, ca şi orice neconcordanţă“. În cele din urmă Esenin a publicat în *Pravda* un anunţ despre ieşirea sa din grupul imaginiştilor, provocînd reacţii violente în rîndurile lor ; supărarea era fără obiect, căci prin poezia lui nu le aparţinuse niciodată.

Scanned with OKEN Scanner

IV

Vorbind despre lirica eseniniană, nu putem ignora determinările ei istorice ; el nu e numai un cîntăreț al lui Octombrie, ci mai cu seamă o creație a acestui eveniment care a schimbat înfățișarea geografiei politice a lumii. Fără dimensiunea revoluționară, Esenin ar fi rămas un bucolic modern și agreabil, dar poezia lui n-ar fi atins profunzimile și tensiunea dramatică pe care i le cunoaștem. Pînă și cronologic tot ceea ce constituie esența scrisului său — toate capodoperele sale — a fost scris după 1917 și în special între anii 1923—1925. K. Zelinski o confirmă cînd spune : *„E cert că Esenin n-a neglijat problemele și motivele politice. A fost un poet social. Mai mult chiar, toate operele sale scrise după Revoluția Socialistă din Octombrie 1917 reprezintă, într-un anume mod, o soluție lirică a problemelor pe care epoca le punea tuturor poeților sovietici.“*

Cred însă că a-l considera poet sovietic e dificil, tot așa cum nu pot fi încadrați sub un asemenea titlu poeți ca Blok, Belîi, Mandelstam. Noțiunea ca atare s-a precizat ulterior, după apariția așa-numitului *realism-socialist,* după primele congrese ale scriitorilor sovietici și nu poate fi aplicată retroactiv. Esenin e un poet al Revoluției, un om al generațiilor din anii '20, epocă extrem de fecundă în istoria literelor ruse. El a apărut și a dispărut o dată cu Revoluția.

Ca și viața lui, poezia eseniniană refuză *happy-end*-ul. Puterea ei magică rezidă într-o necruțătoare sinceritate care n-a cunoscut niciodată impasul și n-a căutat alibiul convenției literare ; e o poezie de confesiune dureroasă, atingînd puritatea de ton a marilor lirici dintotdeauna. Conflictul fundamental pe care-l mărturisește e între structura visătorului cu naivități de himeră paradiziacă și viața dură a timpului său de răscruce istorică. Pătruns în aristocrația Capitalei, cunoscută doar din literatura marilor romancieri ai secolului trecut, el a avut șocul fatal, de pe urma căruia nu și-a mai recăpătat echilibrul lăuntric ; saloanele de odinioară deveniseră sumbre cavouri cu somptuozități funerare, populate de păsări de

Scanned with OKEN Scanner

noapte şi de stafii ca într-o pantomimă spectrală. Vîrsta prea fragedă şi condiţia lui psihologică, de prizonier al extremelor, l-au împiedicat să înţeleagă procesul acestui declin, să vadă în el moartea unei epoci, şi nu degradarea categoriilor elementare ale propriului său univers : omul, virtutea, patria, tot ceea ce cultivase cu sfinţenie în efuziunile lui de adolescent :

Atunci am înţeles
Ce-nseamnă Rusia,
Am înţeles ce-nseamnă slava,
Şi-n sufletul meu
Coborînd, tristeţea
Amară şi-a inoculat otrava.

Reacţia lui de repulsie instinctivă a fost aceea a unui François Villon modern, conjugînd cinismul cu ingenuitatea, sfidarea mîndră cu melancolica deznădejde. Starea lui de spirit s-a acomodat cu o religie a risipei şi a nepăsării. Acesta e substratul „huliganismului" de atîtea ori invocat, dar cîtă candoare şi elevaţie umană încearcă să disimuleze ostentaţia viciului ! Vertigiul evenimentelor îl poartă pînă departe în labirinturi necunoscute şi contorsionate, de unde, mai obosit, mai derutat, revine călăuzit doar de mistuitorul dor de patrie ca de un fir al Ariadnei. Întors în sat, are complexul alienării, iar prin învălmăşeala marilor oraşe, pe acela al unei glorii desuete şi stridente, cu insuportabile nuanţe de mistificare şi de scandal. Nu se mai simte capabil de o redresare sufletească, deşi Revoluţia o salută cu entuziasm, nu numai ca pe o stihie providenţială, ci cu o vădită comprehensiune a mutaţiei istorice şi fenomenologice, pe care o presupune : cînd eroul din *Ana Sneghina* e întrebat de ţărani cine e Lenin, el le răspunde : *„Lenin sînteţi voi"*. Dar această înţelegere alternează cu ostilitatea, poetul se simte violentat de mersul lucrurilor, ezitînd între viitorul nedesluşit şi solicitările nocturne ale tinereţii lui convulsive. Astfel apare nostalgia copilăriei şi a satului, singura terapie sufletească de care mai dispune, sau, mai tîrziu, unica anestezie posibilă. Iată mecanismul secret al intermitentelor lui întoarceri spre lumea rurală, care era pentru el *domeniul inexpugnabil al certitudinilor sale*, şi nu

Scanned with OKEN Scanner

— așa cum îi apare exegetului superficial — o arie de preferințe tematice sau o poziție consolidată împotriva civilizației și a vieții urbane. Însăși biografia lui ne atestă că Esenin iubea viața orașului, înțelegea să se bucure de ultimele cuceriri ale confortului tehnic, avea înfățișarea citadinului ireproșabil și nu manifesta însușirile spiritelor arierate, care resping orice noutate și plonjează într-o existență hirsută. [1] Opoziția *sat-oraș* are în opera lui valoarea unei *confruntări etice*, iar categoriile acestei confruntări trebuie înțelese nu ca realități definite sociologic sau istoric, ci doar ca elemente ale unei metafore cuprinzătoare. Ar fi un act de neîngăduită simplificare dacă am vedea în această opoziție temeiul pledoariei pentru un ideal de viață agrestă ; întreaga complexitate a liricii lui Esenin s-ar transforma într-o derizorie alcătuire de rudimente. Poetul căuta să-și reamintească doar universul de altitudine și puritate umană în care crezuse cîndva, căuta să-și recondiționeze propria lui armonie interioară și, dacă se întorcea spre sat, e numai pentru că satul îi putea restitui vîrsta cînd încă își aducea aminte că le-ar fi avut, iar datele concrete — animalele, obiectele, privelișteа — au funcțiunea unor puncte de reper ale memoriei, unor indicatoare, în această călătorie retrospectivă spre integritatea sufletului său de odinioară. Cine nu va descifra sensul acestui itinerar afectiv nu va avea niciodată acces spre zonele profunde ale poeziei lui Serghei Esenin și va rămîne în afara hotarelor ei, mulțumindu-se cu aproximația precară a unei false vocații.

S-a spus despre el că a fost un poet al naturii, un *„neîntrecut cîntăreț al peisajului rus"* și alte asemenea generalități cu totul vagi și inconsistente. E bine să precizăm că Esenin n-a fost un autor de pasteluri, un pictor suav

---

[1] Îl vom lăsa să ne-o confirme încă o dată el însuși, în aceste versuri care nu îngăduiesc nici un dubiu ; pentru exactitatea sensului, le transcriem textual : „O, *Rusie cîmpenească ! Destul. / Nu-ți mai tîrî pe cîmpii seceta ! / Cerșitul tău îndurerează / și mestecenii și plopii. / Nu știu ce va fi cu mine... / Poate că pentru noua viață nu-s bun / și totuși mi-ar plăcea s-o văd în oțel / pe sărmana, cerșetoarea Rusie. / Și ascultînd lătratul motoarelor / în mulțimea vijeliilor, a furtunilor, / nu mai vreau să aud niciodată / cîntecul roților de căruță.*"

Scanned with OKEN Scanner

în genul lui Levitan, urmărit de mesteceni, crînguri și ape care oglindesc cerul, în răsărit sau în amurg. Și n-a fost nici un „*genial interpret al naturii*". Geniul lui e tocmai acela de a se fi lăsat el interpretat de natură, ca fiece mare poet, de la Eminescu la Sadoveanu, de la Chateaubriand la Robert Frost. Orchestra pe care o dirijează execută propriile lui compoziții. Caracterul național rezidă nu atît în specificul privelиștii, cît în originala personificare a elementelor ei, care ne trimite la vechiul folclor rus. Poetul însuși ne avertizează într-un eseu unde arată că, în viziunea populară, omul a „*silit toate obiectele din jurul său să trăiască și să se roage*". Și la el vedem cum „*ulmul beat dansează*", sau „*se plimbă la marginea satului*", mestecenii „*în haine albe plîng prin păduri*", „*copacii, ca niște călăreți, / s-au adunat sub fereastră*", „*trandafirii aleargă prin cîmpuri*", „*privighetoarea îmbrățișează trandafirul*", „*ghiarele crengilor îi caută / pe cei de care-și amintesc*". Sensibilitatea lui atribuie întregii realități din jur o existență umană, și tiparele figurative sugerează o antropomorfie stilizată.

Esenin nu cultivă natura dintr-o înclinație spre pitorescul ei sau din pure pasiuni panteiste. Că o iubea ca om este incontestabil, dar o analiză mai amănunțită ne dovedește că frecvența ei în poezie are cu totul alte semnificații. E unanim cunoscută, de pildă, iarna eseniniană și, judecînd după locul pe care-l ocupă în poezia lui, s-ar crede că-i era anotimp favorit prin excelență, ceea ce e fals. Esenin nu iubea iarna. În scrisorile pe care le trimitea din Caucaz își exprima bucuria pentru clima blîndă și îndată ce zărea o urmă de zăpadă se neliniștea. Iată ce-i scria din Batum prietenei sale G. A. Benislavskaia, în decembrie 1924 : „*Mi-e foarte dor de Moscova, dar cum mă gîndesc la ger mă prinde groaza*". În fond, poetul a preferat întotdeauna primăvara, deși versurile sale nu ne îndreptățesc s-o bănuim, în ciuda unuia care o formulează destul de în treacăt. Dacă totuși iarna e atît de prezentă în lirica lui, e pentru consonanța cu stările lui sufletești, cărora le oferă o ideală acustică : niciodată, ca iarna, nu poți avea sentimentul spațiului fabulos, nu poți realiza o simultaneitate a dinamicii și a încremenirii — și nimic nu poate fi mai consolator decît

Scanned with OKEN Scanner

zăpada, cînd albul ei ascunde culorile, estompează conturele şi dă formelor un sens de nouă şi revelatoare morfologie, după cum fanteziei melancolice, sonurile de noapte ale viscolului dezlănţuit îi vor hărăzi întotdeauna cea mai savantă, cea mai generoasă orchestraţie.

Poetul, care a trecut drept un strălucit creator de metafore — aceasta a fost, în ultimă instanţă, singura lui confluenţă cu *imaginismul* —, dispune însă de mijloace artistice mult mai pregnante, chiar dacă sînt mai puţin vizibile în structura poeziei sale. Primul şi poate cel mai important, este asociaţia unor elemente total disparate. Să urmărim, bunăoară, alcătuirea acestui catren :

Seara-şi încruntă sprîncenele negre.
Caii cuiva stau afară la geam.
Oare nu ieri mi-am băut tinereţea ?
Oare nu ieri încă te mai iubeam ?

Fiecare vers pare a porni într-o altă direcţie, pare a prefigura o altă virtualitate şi totuşi juxtapunerea lor ascultă de legile unui subtil contrapunct, ca şi acela ce stăpîneşte strofele, la prima vedere incoherente, ale *Omului negru*. Arta aceasta implică desigur spontaneitatea inspiraţiei, dar şi un proces de elaborare de loc neglijabil, o meditaţie la diferite efecte stilistice, o putere de intuiţie a valorilor expresiei lirice. El a studiat cu mare atenţie opera nu numai a clasicilor, ci şi a modernilor, a propriilor săi înaintaşi, a celor din generaţia anterioară. Are evidente puncte de plecare în lirica lui Blok, după cum în domeniul tehnicii versului a profitat de experienţele lui Briusov, pe care-l elogia pentru că *„a fost primul în a lărgi cadrele rimei şi întîiul în a cultiva asonanţa"*. Prozodia lui Esenin nu se întemeiază pe ritmuri egale şi săltăreţe, cum pare în unele traduceri facile ; poemele sale au o bogată şi expresivă poliritmie, cu neaşteptate variaţiuni, cu multe rime inedite şi asonanţe de mare rafinament. Ritmul e tot mai aproape de cel liber, tot mai aproape de muzicalitatea cuvîntului în frază, şi nu a silabelor sau a vocabulei în vers. Puţini sînt poeţii la care pînă şi metrica să fie un alfabet al sensibilităţii !

Scanned with OKEN Scanner

Am încercat să dezvăluim ceva din adevărul omului și poetului care a fost Serghei Esenin.

Desigur, nimenea nu va nega tribulațiile sufletești care l-au dus adesea în lumea eteroclită a cîrciumilor și a localurilor de noapte, dar asemenea eclipse pasagere nu pot aliena substanța și realitatea unei vieți de trăire frenetică și muncă neîncetată ; a exalta la infinit acele tribulații echivalează cu o răstălmăcire. A vrut să fie și a fost : „*Pînza galbenă / a corabiei ce plutește spre țărmuri noi*". Dacă el n-a văzut-o îndeajuns, o vedem noi astăzi cu prisosință.

Scanned with OKEN Scanner

UN EUROPEAN AL ARGENTINEI: JORGE LUÍS BORGES

I

Jorge Luís Borges e cel mai puţin american dintre toţi scriitorii Americii Latine şi e greu explicabil faptul că n-a avut iniţiativa unui T. S. Eliot de a se stabili definitiv în Europa, acordîndu-şi astfel şi biografia la diapazonul după al cărui sunet e scrisă aproape întreaga lui literatură.

E greu de explicat cititorului, dar nu şi celui ce s-a familiarizat mai mult cu straniul amestec de tentaţii obscure, înclinaţii contradictorii, porniri insolite, frecvenţe intime, ce alcătuiesc personalitatea complexă a acestui literat, a acestui artist al disonanţelor armonioase. Oricît de bizar ar părea, Borges are o genealogie care urcă pînă spre vremea legendară a *conquistadorilor:* printre strămoşii săi după tată se numărau oameni ca Gonzalo Martel de la Puente, cuceritorul Perului, sau Geronimo Luís de Cabrera y Toledo, care în 1571 întemeiase Córdoba. Provenit dintr-o familie ce locuia de secole în Argentina, el moşteneşte ceva din profilul acestei noi realităţi etnografice, născute în pustietatea pampasului, şi se simte, ca om, legat profund de toate cele ce-o caracterizează, chiar dacă nu e nici pe departe *„la fel de autentic argentinian ca şi Martin Fierro însuşi"*, cum îl consideră Miguel Enguinados, metaforizînd pe tema celebrului erou *gaucho* al lui José Hernández.

Scanned with OKEN Scanner

În primul rînd e dragostea lui, aparent absurdă, pentru Buenos Aires, oraş prea puţin seducător pentru spiritele rafinate, care cultivă biblioteca la modul unei inaccesibile *theurgii* — oraş *„neîngrijit, dezordonat, stîngaci ca un strigăt imens, născut la întîmplare după voia Celui de sus"*, cum îl descrie César Magrini. Borges l-a iubit şi s-a identificat cu viaţa lui tulbure şi nestatornică, l-a cîntat îndeosebi pentru foburgurile lui : *„Iată, străzile oraşului sînt / măruntaiele sufletului meu. / O, desigur, nu cele dinamice, / hărţuite de treburi şi grabă, / ci blînda stradă a foburgului, / pe care o înduioşează copacii şi amurgul / şi celelalte mai îndepărtate, / frustrate de compasiunea frunzarelor."* Acesta e poetul Borges, asupra căruia voi stărui în altă parte — e cel mai puţin cunoscut şi gustat dintre cei doi scriitori ce-şi disputaseră în tinereţe întîietatea, în sinea lui. De altfel, nu e cel care a triumfat.

Ataşamentului pentru Buneos Aires îi răspunde simetric un anumit *parti-pris* antispaniol, dintr-o perioadă cînd autorul *Ficţiunilor*, situîndu-se într-o tradiţie inaugurată încă în secolul trecut, repudia conformismul filologic faţă de canoanele Academiei de la Madrid. Tradiţia aceasta, născută după emanciparea politică a Argentinei şi orientîndu-se către o autonomie culturală, s-a consolidat în focul unor polemici aprige dintre partizanii purismului iberic, cum era bunăoară Andrés Bello, profesor la Universitatea din Chile, şi cei ce sfidau orice vasalitate : D. F. Sarmiento, J. M. Gutiérrez. N-au lipsit chiar şi elanurile romantice în această polemică înflăcărată, amuzante prin aserţiuni superlativ-tranşante, ca, bunăoară, cele ale lui Gutiérrez, care a refuzat cu superb orgoliu cinstea de membru al Academiei Spaniole : *„Ştiinţa şi literatura spaniolă fiind nule,* spunea el, *sîntem datori să rupem cu ele orice legătură şi să ne emancipăm în acest domeniu al tradiţiilor peninsulare, aşa cum am ştiut s-o facem în politică atunci cînd ne-am proclamat liberi. Rămînem încă uniţi prin legătura strînsă şi puternică a limbii ; dar ea va trebui să slăbească zi de zi, pe măsură ce vom participa tot mai mult la mişcarea intelectuală a popoarelor evoluate ale*

Scanned with OKEN Scanner

Europei." Trebuie spus că, prin 1927, Borges nu era departe de predecesorul său cînd afirma că, dincolo de marii spanioli : Quevedo, Cervantes, Góngora, Gracián sau El Archipreste de Hita, literatura hispanică suferă de plictis, e terestră şi parazitară printr-un perpetuu plagiat. Totuşi, sub raport lingvistic, el ajunge la concluzii mult mai temperate şi avertizează împotriva excesului de argou şi a corupţiei limbii, care nu echivalează cu o emancipare. Nu e greu de văzut însă că, dacă Borges s-a simţit întotdeauna la largul său în capitala argentiniană şi uneori chiar în cultura tînără a ţării lui, el rămîne de cele mai multe ori un străin, un european exilat, dacă nu în geografie, cel puţin în spiritualitatea sud-americană. Valorile cultivate de el sînt cele sedimentate în culturile milenare, patinate de timp, mumificate în enigmatice incinte de labirint, unde singura feerie se iscă din fosforescenţele osemintelor legendare. Universul lui se deschide mai ales frumuseţii pietrificate, plonjată într-o fantezie de grotă nocturnă, unde jocul sublim al hazardului geologic se mărturiseşte în armonia stalactitelor şi stalagmitelor şi se mistuie în umbră vietăţile necunoscute, care au pierdut amintirea luminii. E un suflu de gheaţă în paginile povestirilor şi ale eseurilor sale, o delectare de intelectual care studiază legile secrete de convertire estetică a unor discipline ezoterice şi are complexul oricărei reacţii nedisimulate. În anumite momente, simţi că pentru acest om literatura devine un mod de a fi, şi cînd spunea el însuşi că-şi imaginează paradisul sub forma unei biblioteci imense, nu făcea decît să se definească în acest sens.

II

Jorge Luís Borges s-a născut la 24 august 1899 în Buenos Aires, dintr-o familie de intelectuali înstăriţi, şi a copilărit în cartierul Palermo al metropolei argentiniene, într-o casă mare, cu grădină, unde imaginaţiei sale i se ofereau ideale condiţii de desfăşurare. După cum îşi aminteşte mama lui, Doña Leonor Acevedo de

Scanned with OKEN Scanner

Borges, era un copil timid, retras, cu înclinaţii literare precoce — la nouă ani a publicat o traducere din Oscar Wilde, *Prinţul fericit* — şi pasionat de cărţi, enciclopedii, dicţionare, pe care le găsea la îndemînă în vasta bibliotecă a tatălui său. Studiile liceale şi le-a început în oraşul natal, isprăvindu-le la Geneva, unde a rămas vreme de şase ani, familiarizîndu-se îndeaproape cu literatura franceză şi germană şi, prin intermediul numeroaselor traduceri germane, a cunoscut literatura chineză. În anii de după primul război mondial se mută împreună cu părinţii săi în Spania şi intră în cercurile tinerilor poeţi care pregăteau lansarea *ultraismului,* curent de avangardă din 1919—1922, reprezentînd o reacţie împotriva modernismului lui Rubén Darío şi avînd unele apropieri cu suprarealismul francez : imagism strident, asociaţii bizare, neaşteptate, un ton de violenţă şi de ostentaţie. El a fost, după mărturia lui Guillermo de Torre (el însuşi poet ultraist şi excelent critic spaniol, autor al substanţialului volum *Literaturas Europeas de vanguardia),* chiar printre teoreticienii curentului, cu toate că mai tîrziu şi-a dezavuat cu vehemenţă ipostaza ultraistă. Poeţii grupaţi în jurul unor reviste ca *Ultra, Grecia,* aveau simpatii revoluţionare şi se declarau pentru o literatură a civilizaţiei moderne, a metropolei, împotriva foburgului somnolent şi a provinciei. La cafeneaua madrilenă *Colonial,* unde seară de seară se întîlneau ultraiştii patronaţi de ambiţia macedonskiană a lui Rafael Cansinos-Assens, iniţiatorul lor, Borges era o figură oarecum familiară, deşi prin felul lui de a fi *„înnegurat, indocil, îndepărtat, lansînd doar din cînd în cînd cîte o poezie ca o pasăre exotică şi elegantă“,* cum îl vedea Ramón Gómez de la Serna, nu trecea drept protagonist. În acei ani — fenomenul era, de altfel, curent printre tinerii artişti de avangardă — Borges a suferit chiar o fascinaţie a revoluţiei din Octombrie şi, după relatările prietenului şi cumnatului său Guillermo de Torre, plănuia să scrie o carte cu titlul *Salmos rojos (plasmi roşii),* cuprinzînd poeme străbătute de o vitalitate profetică, opuse celor adunate în culegerile ulteri-

Scanned with OKEN Scanner

oare. Iată, de pildă, una, apărută la 1 noiembrie 1920 în revista spaniolă *Grecia*, redactată la Madrid :

RUSIA

Tranşee avansată e în stepă o corabie cu atacuri
pavoazată de urale,
amiezele izbucnesc în ochi.
Pe sub stindardele tăcerii trec mulţimile
şi soarele crucificat în amurguri
se multiplică în lucirile ţipătoare ale turnurilor
Kremlinului

Marea va veni înotînd spre aceste oşti
care-şi înfăşoară torsurile
cu toate cîmpiile continentului.
Din cornul sălbatic al unui curcubeu vom cînta
gestul vostru

baionete,
care purtaţi în vîrfuri zilele de mîine.

Tot pe atunci el cunoaşte expresionismul german şi traduce din Stadler, Becher, W. Klemm etc., fiind chiar influenţat de ei, cum se poate vedea dintr-o poezie ca *Tranşeea*, în care se recunosc urme din Trakl. Erau elemente ce veneau să îmbogăţească interferenţele ultraismului, dominat îndeosebi de francezii Apollinaire, Cendrars, Cocteau. Printre spaniolii generaţiei sale, cel ce l-a apreciat, între alţii, a fost subtilul prozator Ramón Gómez de la Serna, care a şi scris despre volumul de debut al lui Borges, *Fervor de Buenos Aires (Fervoarea Buenos Aires-ului)* în celebra *Revista de Occidente* dirijată de Ortega y Gasset.

Plecînd din Spania, el revine în patrie, unde aclimatizează ultraismul în publicaţii efemere, formulînd noi manifeste în acelaşi spirit al exaltării metaforei, al diatribei la adresa diverselor anchiloze poetice şi a „*victoriilor ieftine obţinute prin risipă de cuvinte exotice*". Clamează pentru o *mitologie emoţională* şi pentru „*o artă care să traducă emoţia nudă, epurată de orice elemente tradiţionale care o preced*", adică exact contrariul faţă de ceea ce avea să devină mai tîrziu propria lui literatură a epocii de maturitate, aceea care l-a consacrat şi i-a

adus admirația neobișnuită a europenilor. Dacă în Spania ultraismul se ridica împotriva lui Rubén Darío, mort cu cîțiva ani înainte, dar încă prestigios printre urmași și prozeliți, în Argentina atacurile se îndreaptă contra lui Leopoldo Lugones, inovator important la timpul său, dar ancorat ulterior la o formulă poetică stagnantă și ușor desuetă, mai cu seamă printr-o obstinație a propriilor sale cuceriri, dincolo de gradul normal la orice poet remarcabil, ajuns la senectute. Borges îl atacă, deși mai tîrziu, cuprins de remușcări, avea să-i aducă elogii superlative. Cum am arătat, la scurtă vreme după întoarcerea în țară, tînărul Borges se va dezice violent de fostele lui complicități ultraiste și se va apropia neverosimil de Evaristo Carriego, bard al suburbiilor Buenos Aires-ului, prieten al tatălui său, pe care în copilărie îl ascultase recitîndu-și poemele în salonul lor din cartierul Palermo. Borges nu are aproape nimic comun cu poetul umilinței și al sordidului de mahala, încît în cele din urmă aceste influențe se reduc la o simplă sugestie, dacă nu la o coincidență tematică denaturată de un capriciu de cronologie. Carriego e un cîntăreț cu simplități și stîngăcii seducătoare, o fire naivă de umanitarist pitoresc, hrănit la sursele unui romantism alienat prin meandrele apocrifului. Cîntecele sale cu inflexiuni anecdotice au ceva din tonul plin de farmec al unui *payador* vagabond, cu voluptăți nemărturisite de *arrabalero* sentimental înduioșat de ghitare și de cromatica periferiei. Ceea ce nu înseamnă că nu e un poet autentic în acest gen și că merită a fi minimalizat cum fac unii (vezi : Jesualdo : *Antologia poeziei latino-americane*, E.L.U., 1961). Dar foburgul lui Borges diferă în mod esențial, fiind mai degrabă o proiecție a propriei sale ființe, o arie situată la confluența realității cu irealul, unde, în tinerețe și apoi în întoarceri succesive efectuate pe un plan al memoriei meditative, el trăiește o aventură a autenticității arbitrare și caută să realizeze, din cele mai concrete și mai caracteristice elemente, o construcție de *„ceasornicărie metafizică"*, după expresia unui exeget. Tematica și motivul abordat în spiritul lui Carriego nu fac decît să disimuleze adevăratele motive ale lui Borges. Într-o ghitară el vede *„pampasul ghemuit"*, în cele-

brul său *Tango* se împletesc reflexii grave despre timp şi despre determinările enigmatice ale existenţei şi morţii : „*Făcut din pulbere şi timp, omul durează / mai puţin decît melodia uşoară / ce nu e decît timp. Tangoul creează un trecut / ireal şi tulbure şi-adevărat, / o imposibilă amintire de-a-fi-ntîlnit moartea, / bătîndu-te într-un foburg, la colţul unei străzi.*" (Trebuie spus că, la originile sale, tangoul a fost cu totul altceva decît dansul modern pe care-l cunoaştem : apărut în a doua jumătate a secolului trecut printr-o derivaţie din mai vechea *milonga*, el e, ca doina sau hora la noi, o realitate spirituală a poporului argentinian şi o expresie caracteristică a sensibilităţii lui. Există studii care încearcă să valorifice tangoul ca dimensiune a universului argentinian, apropiate oarecum de *Spaţiul mioritic* al lui Blaga ; într-o asemenea contingenţă îl abordează şi Jorge Luís Borges). Plimbîndu-se prin foburg, el resimte „*întreaga oroare a ipotezei / lui Schopenhauer şi Berkeley, / care spune că lumea / e o creaţie a spiritului, / un vis al sufletelor, / inconsistent şi fără temei*" şi îşi imaginează că, dacă ar fi într-adevăr aşa şi că dacă Buenos Aires-ul n-ar fi decît o creaţie a spiritelor, el ar fi în mare primejdie spre ziuă, în clipa cînd aproape nimenea nu-l visează şi deci ar putea înceta de a mai exista. Poemul de acest fel nu e decît transcrierea în versuri a unui joc de inteligenţă, dar uneori în evoluţia lui se ivesc metafore de mare sensibilitate sau crîmpeie de poezie, ce-şi păstrează culoarea şi vibraţia : „*Îmi caut iarăşi casa / glacială şi dură în lumina tulbure, / în timp ce graurul împiedică liniştea / şi noaptea îndepărtată / rămîne-n ochii orbilor*". Ultima imagine i-ar fi plăcut, desigur, lui Blaga şi poate lui Rilke — ca şi aceste versuri din *Poemul conjectural* : „*În oglinda acestei nopţi îmi ating / chipul meu etern, nebănuit. Cercul / se va închide. Aştept să fie aşa. / Calc în picioare umbra lăncilor / care mă caută.*" Numele lui Rilke, citat adineauri, răspunde şi altor simetrii : asemenea poetului ce cîntă *Iubirea şi moartea stegarului Christoph Rilke*, Borges îşi evocă în poeme înaintaşii, un Isidoro Suarez, străbunic al său după mamă, celebru erou al războiului pentru independenţa Argentinei, sau Francisco Narciso

Scanned with OKEN Scanner

de Laprida, alt protagonist al neatîrnării. De altfel, înrudirea cu marele poet german, dincolo de aceste interferenţe întîmplătoare, nu se poate susţine. Pornind de la primele poeme ultraiste, unde emoţia nu lipsea şi adesea se însoţea cu strigătul, ca în *Imnul mării,* care aminteşte de un Carlos Sabat Ercasty sau de Pessoa-Alvaro de Campos, trecînd la versurile mai echilibrate din *Fervor de Buenos Aires* şi *Luna de enfrente (Luna din faţă),* Borges evoluează spre o poezie filtrată de intelect, cu interludii eseistice şi cu momente de concentrare metafizică sau de relaxare în subtile jocuri, ce sînt forme de superioară delectare a spiritului. Din *„mitologia emoţională"*, exaltată la început, sub semnul ultraismului, nu mai rămîne nimic şi literatura lui, printr-o mutaţie radicală, trece la antipodul emoţiei, pe măsură ce i se precizează vocaţia de eseist şi de prozator al fantasticului, izvorît din tenebrele erudiţiei celei mai singulare. Cufundat pe totdeauna în această activitate de prozator, eseist şi critic, Borges se va îndepărta tot mai mult de poezie ; doar din cînd în cînd mai apare prin publicaţii cîte-o poemă rătăcită, lăsînd impresia unei postume descoperită cine ştie unde, prin ce arhivă necunoscută, de hărnicia cercetătorului anonim.

Stabilit în capitala Argentinei, Borges trăieşte printre cărţile bibliotecii municipale unde e angajat, pînă cînd, o dată cu venirea lui Perón, e scos şi numit în bătaie de joc inspector al pieţii de păsări din Buenos Aires, avînd sarcina de a controla preţurile. Se bucură de numeroase premii şi distincţii, e ales membru al Academiei din São-Paolo, preşedinte al Societăţii Scriitorilor Argentinieni. În 1955, după căderea dictaturii peroniste, e numit director al Bibliotecii Naţionale şi profesor la Universitatea din Buenos Aires, iar la sfîrşitul anului devine membru al Academiei argentiniene de litere. Gloria îl copleşeşte : mereu noi onoruri din toată lumea îl asaltează, iar în 1961, împreună cu Samuel Beckett, e laureat al marelui premiu internaţional Formentor. Călătoreşte în toată lumea, conferenţiază, e tradus în principalele limbi europene şi i se consacră o avalanşă de studii. E admirat de Malraux şi de Roger Caillois, după ce fusese salutat de Valéry Larbaud şi

Scanned with OKEN Scanner

Pierre Drieu la Rochelle. De cîţiva ani numele său se rosteşte tot mai insistent în incinta Academiei de la Stockholm. Aproape orb, după numeroase maladii ale ochilor ce moştenesc infirmitatea părintelui său, Jorge Luís Borges continuă să călătorească prin marile capitale purtat de zodia lui generoasă, care-l face să triumfe acolo unde César Vallejo, cel mai mare poet modern al Americii Latine, murea anonim, după o dureroasă experienţă a solitudinii.

III

Consacrarea lui Jorge Luís Borges se datoreşte într-o măsură decisivă prozei şi eseisticii sale.

Ce înseamnă, de fapt, proza lui ? Aş spune în primul rînd că pentru el graniţele genurilor literare nu sînt decît convenţii foarte elastice şi că, bunăoară, eseul şi proza ascultă de principiul unei permanente transvazări subterane. Borges nu e autor de romane. Scrierile sale sînt nuvele, care, după observaţia lui Juán Liscano, îmbină fantasticul cu erudiţia, de o manieră ce le face să pară *eseuri romanţate*. Principalele sale culegeri *El Aleph (Alephul)*, *Ficciones (Ficţiuni)*, *Historia universal de la infamia (Istoria universală a infamiei)* ilustrează ideea lui Borges despre nelimitatele posibilităţi ale barocului inteligenţei. Un stil *„care-şi epuizează în mod deliberat (sau încearcă să-şi epuizeze) toate posibilităţile“*, spune autorul şi adaugă : *„În ce mă priveşte, voi numi baroc etapa finală a oricărei arte, cînd ea îşi exhibă şi îşi risipeşte mijloacele“*. Numele ce-i vor veni în memorie cititorului vor fi desigur Marini, Góngora — însă, de fapt, Borges e mai puţin apropiat de aceşti autori, pe care-i critică oarecum de pe poziţiile celui ce, în secolul al XVII-lea, scria *Aguja de navegar cultos*. El e mai degrabă un conceptist modern, avînd sensibile afinităţi cu Quevedo şi cu Gracián.

Una din cele mai celebre proze ale lui Borges, *Alephul*, e povestirea aventurii spirituale a autorului (desemnat cu propriul său nume) într-o ambianţă aparent realistă. După moartea prietenei sale Beatriz, el revine din timp în

Scanned with OKEN Scanner

timp în casa ei pentru a-i cultiva memoria şi întreţine discuţii intelectuale cu verişorul defunctei, Carlos Argentino Daneri, care-i destăinuie că lucrează la un poem şi îi citeşte chiar cîteva fragmente de o banalitate preţioasă, autoanalizîndu-se apoi cu infatuare. Au loc cîteva întîlniri între ei, Daneri îi solicită intervenţia pe lîngă un literat de prestigiu, de la care ar fi dorit o prefaţă pentru viitoarea editare a poemului său, ceea ce-l plictiseşte profund pe autor, determinîndu-l să-l evite. La cîtăva vreme primeşte însă un telefon de la Daneri, care-şi exprimă disperarea în legătură cu intenţia unui comerciant vecin de a-i demola locuinţa şi îi mărturiseşte că are în pivniţa casei un *Aleph*, adică un loc unde se întîlnesc, fără a se confunda sau a se suprapune, toate colţurile lumii ; un fel de halucinaţie de alchimist. Dîndu-şi, abia acum, seama că are de-a face cu un nebun, el pleacă totuşi să vadă *Alephul* şi coboară în pivniţă, unde i se pare că-l distinge într-adevăr. Descrierea tuturor celor văzute seamănă cu unele pagini scrise de Michaux, după ce luase *mescalină*, cu deosebirea că la Borges simţi în permanenţă faptul că el n-a luat cunoscutul drog mexican, realizînd în mod lucid viziuni mescalinice. Această expunere sumară poate deruta şi, de aceea, trebuie să poposim asupra cîtorva aspecte şi planuri secundare. Dincolo de umorul discret şi ironia subtilă a textului — poate şi de inflexiunile de şarjă la adresa diletanţilor pretenţioşi —, proza are un evident substrat de erudiţie cabalistică. În primul rînd titlul, *Alephul*, necesită cîteva lămuriri, ce vor lumina sensul şi direcţia bucăţii respective. Ce este *Aleph* ? Conform cu *Kabbala*, care e suma tradiţiilor ebraice, studiate de învăţaţii şi gînditorii tălmăcirii oculte a *Bibliei*, paralel cu textul scris, au existat şi aceste tradiţii ce s-au transmis oral, şi care ajută iniţiaţilor să pătrundă în profunzimea Legii (*Thorah*). Punctul de plecare al *Kabbalei* este alfabetul ebraic, privit nu în valoarea lui fonetică, ci în semnificaţia ocultă a fiecărei litere situată într-o ierarhie ezoterică. Toate literele s-au născut din *Iod* (*I*) şi primele au apărut cele trei litere-mume *Aleph* (*A*), *Mem* (*M*), *Schin* (*Sh*). Dintre ele, *Aleph* e numele primului Dumnezeu interpretat ca esenţa

divinității sau, cum îl desemnează cabaliștii, cel pe care ochiul nu l-a văzut niciodată. El sălășluiește în lumea numită *Ensoph*, adică infinitul. Dacă adăugăm că literile începînd cu *Aleph* și terminînd cu *Iod* semnifică *lumea invizibilă*, vom înțelege sensul prozei lui Borges : o aventură spirituală în universul absolutului, o halucinație a invizibilului. O aventură concepută ca joc malițios, dar care duce la umilirea protagonistului, căci, printre cele văzute cu ajutorul *Alephului*, el cunoaște toate imaginile Beatrizei, inclusiv cele ignorate de el, cele ce-i prezintă ingenuitatea ei dantescă (numele inspiratoarei lui Dante nu e ales fără o intenție ascunsă) drept dureroasă iluzie, cînd, bunăoară, vede într-un sertar al biroului scrisorile obscene adresate stupidului Daneri. Dintre semnificațiile propuse nu cunosc nici una care să accentueze asupra a ceea ce mi se pare esențial în această bucată : triumful contingentului, al realității sufletești, asupra tentației ezoterice. Alephul e, în fond, văzut de erou, deci el devine o realitate — însă o realitate ostilă, care-i revelează un aspect îngrozitor al iubitei defuncte. Or, eroul nu trece peste umilința la care a fost supus, nu sacrifică *Alephului* propriul său univers sufletesc, dimpotrivă, detestă nu numai pe Daneri, ci și însuși *Alephul*, care i-a produs îngrozitoarea revelație, și îl sfătuiește pe Carlos Argentino *„să profite de demolarea casei sale, pentru a se îndepărta de pernicioasa capitală care nu iartă pe nimeni"*. Ne putem imagina că, dacă prin intermediul acestei quintesențe spațiale chipul Beatrizei i-ar fi apărut cu noi trăsături măgulitoare pentru sentimentul ce i-l purtase, eroul ar fi iubit *Alephul* și ar fi fost capabil să facă orice pentru salvgardarea pivniței ce-l găzduia. În cele din urmă, primează însă realitatea lui sufletească, și omul nu poate accepta nimic din tot ceea ce ar putea s-o înstreineze.

Inflexiuni de erudiție cabalistică vom descoperi și în alte proze ale lui Borges (după cum vom vedea și în poezia lui intitulată *Golem*), bunăoară în *Scriptura Domnului*, în *Moartea și busola*, scrisă pe temă polițistă cu o cheie de ordin cabalistic. Alteori, el se complace în suave mistificări ale cine știe cărui document, ca în *Istoria universală a Infamiei*, colecție de succinte biografii

Scanned with OKEN Scanner

ale unor personaje, autentice ori imaginare, de asasini, impostori, tîlhari etc. Pornind de la sursele obscure, pe care le indică, Borges realizează o deplină ambiguitate, încît e aproape imposibil să deosebeşti faptul istoric de invenţie. De altfel, datele culese sînt de cele mai multe ori modificate, iar personajele devin proiecţii ale autorului mai mult decît oameni care au existat vreodată. Lazarus Morell, *„mîntuitorul înspăimîntător"*, e şeful unei bande ce se îndeletniceşte, la începutul secolului al XIX-lea, cu amăgirea negrilor, convingîndu-i să fugă şi apoi revînzîndu-i ca sclavi. Tom Castro, vagabond interlop, se dă drept fiul unei bogate familii engleze, profitînd de faptul că mama acestuia refuzase să creadă în moartea lui pe un vas naufragiat. Văduva Ching, soţia unui şef de piraţi chinezi din preajma anului 1800, otrăvit de un împărat, devine ea însăşi căpetenia lor şi îndeplineşte isprăvi nemaipomenite. Monk Eastman, celebru bandit, iubeşte a se plimba avînd pe umăr o porumbiţă cu pene albastre. El e agent electoral şi are un tarif pentru intervenţiile ce i se solicită : o ureche smulsă, 15 dolari, un picior rupt, 19, un glonte în coapsă, 25. Conduce o bandă de 1200 de gangsteri şi luptă cu alţi şefi, stîrnind admiraţia unanimă. Şi multe alte asemenea figuri din America, din Extremul Orient sau din Levant. Splendid scrisă e povestirea *Boiangiul mascat, Hakim din Merv*, căreia Roger Caillois a avut fantezia să-i cerceteze izvoarele conform indicaţiilor oferite de autor. Eroul e un turkestanez născut în Merv prin secolul al XIII-lea, care a învăţat meseria de boiangiu şi s-a pierdut în lume. După o vreme, adunaţi în deşert, oamenii au văzut cu uimire cum veneau spre ei, pe drumul de la Merv, trei făpturi. Cel din mijloc avea faţa ascunsă de o mască în chip de taur, iar tovarăşii lui erau orbi. Întrebat de mulţime care e pricina acelei însoţiri bizare, omul cu mască răspunse : *„Au orbit fiindcă văzură chipul meu"*. Le mai spuse că Domnul l-a învestit cu asemenea har ca să poarte cuvîntul lui şi, la oarecare îndoieli necuviincioase, replică prin fapte : scăpînd la libertate un leopard, toţi cei de faţă fugiră lăsînd pradă fiarei pe profet şi pe tovarăşii lui ; cînd se înapoiară, oamenii văzură cu groază că leopardul orbise. Astfel se întinse faima lui Hakim din

Merv. În fruntea prozeliților care-și sporeau numărul, el devine cuceritor de cetăți bogate. Dar nenorocirea îl pîndea. În timp ce armata califului îl asedia la Sanam, o femeie adulteră din haremul de oarbe al lui Hakim, pe care eunucii se străduiau s-o sugrume pentru necredința ei, strigă sub pavăza morții că mîna dreaptă a profetului e fără inelar iar celelalte degete n-au unghii. Stupoarea se răspîndi printre adepți. Cînd doi dintre oamenii lui îi smulseră masca, lumea văzu un chip desfigurat de lepră. Într-o clipă, cel ce fusese Hakim din Merv, profetul mascat, pierea străpuns de lănci.

Pornit pe urmele lui Borges, Roger Caillois face o scurtă incursiune în cronicile persane și în mențiunile eruditilor, unde află despre Hakim-al-moqannâ, profetul mascat din secolul al VIII-lea, date complet diferite față de povestire. Cît despre cele două surse indicate de autor, una este „*enigmatica și inaccesibila*" *Vernichtung der Rose*, iar în cealaltă, aflată la îndemîna oricui, *History of Persia* a lui Sir Percy Sykes, nu se află decît vreo zece rînduri privitoare la Hakim, cuprinzînd date cu totul neutre față de proza lui Borges. Deci indicațiile rămîn simple acte de mim inteligent și prevăzut cu un simț al parodiei enciclopedice, iar povestirile nu utilizează documentul istoric decît ca un pretext pentru fabulația fantastă. E într-adevăr posibil ca finalul să-și aibă originea în povestirea lui Marcel Schwob : *Regele cu masca de aur*, în care eroul are fața mutilată de lepră. Bănuielii lui Caillois i-aș adăuga un argument, sau mai bine zis o nouă premisă : nu vădește, oare, din plin Jorge Luís Borges : „*Preocuparea de a ști lucruri pe care nimenea nu le cunoaște*", atribuită odinioară de Jules Renard autorului *Vieților imaginare ?* Sau, mai exact, nu afectează el o asemenea preocupare, care ne interzice să mai avem îndoieli cu privire la faptul că l-a frecventat pe Schwob cu destulă asiduitate ? Cînd Thibaudet (nu fără un *parti-pris* al universitarului ordonat) definește erudiția lui Schwob, asemănînd-o cu magazinul anticarului dintr-un roman balzacian *(Pielea de sagri)*, el anticipează o posibilă schiță în creion a lui Borges. Cu deosebirea că la autorul *Ficțiunilor* acest magazin de antichități e mai puțin o realitate și în mult mai mare măsură un efect de magie,

Scanned with OKEN Scanner

o sugestie de prestidigitație nocturnă. El nu citește cărțile vechi, cît mai ales le visează și apoi își transcrie crîmpeiele de vis lucid cu o caligrafie fosforescentă și rece. Farmecul multor bucăți nu e mai puțin evident. Iată o mică variațiune pe o temă de Suarez Miranda. Titlul e *Despre rigoarea științei*: *„În acel imperiu, Arta Cartografiei ajunsese la o asemenea Perfecțiune încît Harta unei singure Provincii ocupa un întreg Oraș și Harta Imperiului o întreagă Provincie. Cu vremea, aceste Hărți peste măsură de mari încetară a mai face față și Colegiile Cartografilor făuriră o Hartă a Imperiului care avea formatul Imperiului și coincidea cu el punct cu punct. Mai puțin pasionate de Studiul Cartografiei, Generațiile Următoare socotiră că acea Hartă Dilatată era inutilă și o abandonară nemilostivirii Soarelui și a Iernilor. În Deșerturile Apusului, stăruie Ruini prăbușite ale Hărții. Animale și Cerșetori și-au făcut în ele sălaș. În toată Țara n-a mai rămas nici o altă urmă a Disciplinelor Geografice.“*

Multe din povestirile lui pot părea, la o lectură superficială, fragmente de roman polițist sau de aventuri îndrăznețe, în stilul unui Stevenson, însă natura lor e cu totul alta. Cel ce le scrie este un estet indiferent față de anecdota ca atare, și chiar față de orice profil de erou, lăsîndu-se antrenat doar de jocul unor categorii. Ele sînt, într-un fel, propria lor parodie — titlul la care însuși autorul aspiră —, sînt rodul unei activități a scriitorului dezabuzat, sub zodia artei concepute ca divertisment aproape fatal, menit să consoleze spiritele superioare.

IV

Dacă despre povestirile lui Borges se spunea că par eseuri romanțate, eseurile lui literare sau filozofice sînt construcții geometrice, labirinturi intelectuale la modul baroc, unde nu imaginile, ci conceptele și silogismele capătă atribute decorative. În aceste pagini pînă și înșiruirile de nume au, dincolo de rațiunea argumentărilor, un sens ornamental. Nu se poate vorbi despre o filozofie a lui Borges. Eseurile sale cu asemenea substrat, cum ar

fi, de pildă, *Istoria eternității*, sînt expuneri sumare și vertiginoase, practicate cu un eclectism care nu este al didactului, ci al spiritului mobil, virtuoz al sofismului, al paradoxului. În ultimă instanță asemenea eseuri sînt bucăți de literatură, unde conceptul filozofic e mai curînd subiect decît temă. A stabili substanța eternității înseamnă a rezolva dificultățile ce țin de tenebrele inerente timpului și, în primul rînd, direcția curgerii lui. Credința comună e aceea că el curge dinspre trecut spre viitor, dar autorul admite ca perfect logică și ipoteza contrarie, citîndu-l pe Unamuno, care spune: „*Nocturn, fluviul orelor curge, de la izvorul lui care este eternul mîine*". Rînd pe rînd, Plotin — care vede eternitatea ca simultaneitate a ipostazelor vremii —, Sf. Augustin cu principiul Trinității, al Predestinării și al Damnațiunii, Irineu, Albert cel Mare etc. pînă la George Santayana, sînt citați, pentru ca la sfîrșit Borges să ne ofere propria sa opinie: „*Nu mai rămîne decît să-i semnalez cititorului teoria mea personală asupra eternității. E o eternitate săracă, fără Dumnezeu, fără nimeni care să-l înlocuiască și fără tipare. Am definit-o într-o carte publicată în 1928:* Graiul argentinienilor. *Transcriu azi ceea ce spuneam atunci. Pagina se intitula* Moartea trăită (Sentirse en muerte)". Urmează povestirea unei plimbări nocturne printr-un foburg necunoscut, cînd, detașîndu-se de orice element acumulat prin experiențe anterioare, contemplînd simplitatea totală a peisajului, care-l făcea să devină ireal, Borges a avut sentimentul că e „*în posesia sensului ascuns sau absent, al cuvîntului de neconceput care e eternitatea*". Acest sens ar fi în perfecta identitate a unor clipe succesive, ce fac iluzorie trecerea timpului. Cititorul nu reține nici argumentul, nici o eventuală demonstrație — ceea ce-i rămîne e un efect de inteligență și un farmec de „anecdotă emoțională". Eroului-concept din proză îi revine simetric conceptul-erou din aceste eseuri.

Tentația erudiției obscure o întîlnim în eseuri cum ar fi cel dedicat limbajului enigmatic al poeților scandinavi medievali. În jurul anului 1000, cînd apar Skalzii, poeți cu o preocupare evidentă pentru creația individuală, spre deosebire de vechii rapsozi anonimi, în Islanda circulau

Scanned with OKEN Scanner

într-un mare număr aşa-numitele *Kenningar,* un fel de metafore convenţionale pentru utilitatea poeziei. Studiind fenomenul, Borges surprinde esenţa acestor formule — adeseori de o complexitate gongorică, dar accesibile prin identitatea sensului care rămîne întotdeauna acelaşi, consacrînd astfel un nou grai. Cînd poetul spune :

Nimicitorul spiţei giganţilor
Zdrobi puternicul bour al cîmpiei pescăruşului,

el pare savant la modul cultismului, dar îndată ce cunoaştem sensul fiecărui *Kenning* — aflăm un text de o evidentă simplitate : *„Nimicitorul spiţei giganţilor"* = Thor cel Roşu, *„cîmpia pescăruşului"* = mare, „bourul" = vasul care naufragiază. Borges face o apropiere sugestivă cu un pasaj din spaniolul Baltasar Gracián y Morales, care în secolul al XVII-lea era teoreticianul conceptismului *(Agudeza y Arte de ingenio).* El reproduce un însemnat număr din aceste *Kenningar,* colecţionîndu-le cu voluptate de folclorist, cum singur o spune, din compilaţia de la 1230, a lui Snorri Sturluson. Asociaţii neprevăzute, formulări de o mare acuitate a inteligenţei şi a observaţiei, evocări, reflexiuni revelatoare. O siguranţă a condeiului, ce-şi poate permite volutele cele mai hazardate fără a friza eşecul. Stăpînit de fantomele unor valori de arheologie spirituală, Jorge Luís Borges se simte exponent al unei epoci crepusculare (vezi : *Doctrina ciclurilor)* şi nu vede în artă decît *nobila inutilitate* a Doamnei de Staël. Pentru el *„este inminencia de una revelacion que non se produce es, quiza, el hecho estetico"* *(„această iminenţă a unei revelaţii ce nu se produce e, poate, actul estetic").* O revelaţie ce nu se produce este şi arta lui de o înfiorătoare solitudine, de o dizolvantă nostalgie a marilor epoci revolute, pe care fantezia lui le colindă cu euforie, cristalizînd spectaculos, uimindu-ne cu o frumuseţe ce pustieşte sufletul mai mult decît îl îmbogăţeşte. Erudiţia lui pare un mozaic de crîmpeie spectrale şi ni-l arată în Borges pe intelectualul sacerdot al unei caste de iniţiere ezoterică, în sînul căreia toate realităţile venite din afară se transcriu într-un alfabet enigmatic, capabil să le schimbe înfăţişarea şi sensul. Înzestrat cu o remarcabilă inteligenţă, nu fără ironia celui ce

Scanned with OKEN Scanner

pare a acredita ideea că arta nu-şi mai poate avea raţiunea decît în propria ei negaţie, Borges e tipul clasic al scriitorului decadent în sensul antic al expresiei, adică omul care, privind în urmă, înspăimîntat de înfăptuirile înaintaşilor săi, le mimează graiul pentru că nu se mai simte chemat să le continue tradiţiile. Pentru el istoria e *prezentul hipnotic* şi maxima lui Marc-Aureliu, pe care o citează, glăsuieşte : *„Cine a cunoscut prezentul a cunoscut toate lucrurile : cele ce s-au întîmplat în trecutul insondabil ca şi cele ce se vor întîmpla în viitor"*. Aş spune chiar că, pentru el, pînă şi prezentul aparţine trecutului, după cum susţinea o veche filozofie hindusă — pomenită în *Istoria eternităţii* — şi dacă ar trebui să parafrazeze sus-numita reflecţie a lui Marc-Aureliu, Borges ar formula-o astfel : *„Cine a cunoscut trecutul a cunoscut toate lucrurile : cele ce se întîmplă în prezent ca şi cele ce se vor întîmpla în viitorul insondabil"*.

Aşa se explică ostilitatea noilor generaţii la adresa lui (v. Adolfo Prieto : *Borges y la nueva generation).* Abelardo Castillo, al cărui punct de vedere asupra autorului *Alephului* îmi rămîne apropiat. mărturiseşte : *„Eu nu-l iubesc pe Borges — îl admir"*. Nu e nici un paradox în această atitudine. Există scriitori pe care-i admiri, dar nu le urmezi exemplul, nu te simţi ispitit să te prevalezi de tradiţia lor, nu-ţi descoperi afinităţi cu literatura lor. Nimic nu te obligă însă la negarea lor şi nu te poate determina să-i reduci, printr-o judecată rigidă, la un numitor meschin, refuzînd să înţelegi ceea ce nu se învecinează cu propria ta structură sensibilă, cu propria ta viziune asupra literaturii. Într-adevăr, nu-mi pot lega idealurile de crezul artei lui Borges. O admir ca pe un cavou somptuos, animat de prezenţe oculte, sigilat de inscripţii şi blazoane derivate dintr-o religie străină şi frecventate de umbra unui zeu căruia înaintaşii mei nu i s-au închinat niciodată.

Scanned with OKEN Scanner

FERNANDO PESSOA

I

Fără a se bucura încă de o notorietate mai largă — anii ce vin i-o vor aduce cu siguranţă —, portughezul Fernando Pessoa e una din revelaţiile europene ale ultimului deceniu şi, mai cu seamă în literaturile occidentale, ocupă de pe acum un loc de prim-plan, alături de un Machado, un Trakl, un Dylan Thomas. El nu este numai cel mai însemnat liric al Portugaliei contemporane, ci, prin ciudata sa capacitate de existenţă spirituală multiplicată, rămîne una din personalităţile cele mai pasionante ale secolului nostru. E suficient să ne gîndim la stupoarea cititorului lusitan, care urmărea cu interes legitim poemele semnate de Alberto Caeiro, Alvaro de Campos, Ricardo Reis, paralele cu cele ale lui Pessoa, cînd a aflat că toţi aceşti poeţi, cu individualităţi atît de distincte, cu biografii deosebite, cu opinii foarte personale despre artă, adeseori manifestînd rezerve reciproce sau observîndu-se cu obiectivitate maliţioasă, n-au existat niciodată şi că nu sînt decît roadele unui act de mistificare fără precedent. Că îndărătul acestor aparenţe nu era decît geniul lui Pessoa şi enigmatica lui nevoie de a se proiecta pe sine însuşi în existenţe imaginare. Ca să ne dăm seama cu cîtă minuţiozitate procedase marele poet, vom cita cîteva fraze în care Alvaro de Campos evocă moartea lui Caeiro : *„A fost una din angoasele mele — angoase reale, printre atîtea altele ce fuseseră factice — să ştiu că la moartea lui Caeiro n-am fost alături de el... Eram în*

Anglia. Ricardo Reis nu era nici el însuşi la Lisabona ; se întorsese în Brazilia. Era doar Fernando Pessoa, dar e ca şi cînd n-ar fi fost. Fernando Pessoa simte lucrurile, dar nu se agită nici măcar înăuntrul său." Ulterior, referindu-se la acelaşi eveniment fictiv al morţii lui Alberto Caeiro, Pessoa mărturisea însă că plînsese cu lacrimi amare, căutînd să dezmintă astfel impasibilitatea atribuită lui de către Alvaro de Campos. Există o corespondenţă foarte elocventă în acest domeniu, există numeroase mărturii asupra inventivităţii cu care Pessoa trasase cele mai neînsemnate elemente de biografie ale poeţilor creaţi de el însuşi. În primul rînd, e scrisoarea adresată lui Adolfo Casais Monteiro, în care găsim expresia atît de pregnantă a genezei tuturor apocrifilor născuţi de aspiraţia lui spre o viaţă multiplă ; vom reveni asupra fiecăruia dintre ei, dorind să oferim cititorului român o imagine cît mai cuprinzătoare asupra vieţii şi operei marelui portughez. Deocamdată să ne oprim o clipă asupra lui însuşi, a lui Fernando Pessoa, ca atare.

Fernando Nogueira Pessoa s-a născut la Lisabona în 13 iunie 1888 în casa unui funcţionar cu veleităţi de literat. Mama, originară din Insulele Azore, era o femeie cultivată, vorbea cîteva limbi străine, vădea înclinaţii spre muzică şi spre lecturi superioare, iar tatăl său, mort timpuriu de ftizie, era criticul muzical al unui cotidian, ocupaţie pe care o practica din pură pasiune, după ce-şi isprăvea orele de birou. În mediul de huzur mic-burghez al primilor ani de copilărie, viitorul poet îşi află întîile sale bucurii, începe să citească de la 4-5 ani şi chiar să scrie cu precocitate mozartiană, dar în 1893, murindu-i părintele, face cunoştinţă cu mizeria. Timp de doi ani viaţa lor e sub semnul unei penibile paupertăţi, pînă cînd în 1895 mama se recăsătoreşte cu João Miguel Rosa, consul al Portugaliei în Africa de Sud, la Durban, şi copilul o însoţeşte spre noua ei reşedinţă. Acolo, pe meridiane exotice, la marginea Oceanului Indian, sub Crucea Sudului mirific, Pessoa manifestă indiferenţă placidă faţă de tot ce ar fi putut exalta imaginaţia oricărui adolescent cu vocaţii insolite. Străin completamente de fascinaţia pe care o suferise Baudelaire, el visează să se întoarcă în

Scanned with OKEN Scanner

Lisabona, asemenea lui Goncearov, cel ce în plin paradis al Oceaniei avea nostalgia *„frumoaselor noastre cîmpuri de brişcă"*. După absolvirea, cu toate premiile şi distincţiile posibile, a studiilor la Commercial School, un fel de liceu comercial din Durban, revine singur în patrie şi se înscrie la cursurile Facultăţii de litere, abandonîndu-le după doi ani. Nu se putuse împăca niciodată cu studiul organizat şi remarcabila lui cultură s-a împlinit cu lecturi haotice, dar înverşunate. Din Africa de Sud i-a rămas o perfectă cunoaştere a limbii engleze (cunoştea, de altfel, şi franceza aproape fără cusur) de o atare manieră, încît primele poeme, după întoarcerea în patrie, le-a scris în englezeşte, fiindu-i mai uşor să se exprime decît în limba natală, pe care avea s-o ilustreze ulterior cu atîta strălucire. La douăzeci de ani scrie treizeci şi cinci de sonete în engleză, care cuprind frumuseţi durabile. Curînd, apoi, trece la portugheză şi îşi începe activitatea prodigioasă sub semnul noilor orientări literare, care în ţara lui Camões se denumeau *saudosismo,* noţiune ce includea trăsături de simbolism, de crepuscularism italian, de impresionism. Colegii săi de generaţie erau un Mario Beirão, un Luíz de Montalvor şi cel mai apropiat lui, Mario de Sá-Carneira, tipul clasic al damnatului, mort în acelaşi anonimat parizian ce avea să-l absoarbă mai tîrziu pe César Vallejo. (Numele marelui peruvian poate avea şi alte ecouri în lumea cititorilor avertizaţi, care vor fi simţit afinităţile lui cu poezia dureroasă a lui Sá-Carneira.) Deşi lipsit de o diplomă de licenţă, a fost invitat — dată fiind erudiţia lui — să primească o catedră de Universitate, iar un editor londonez îi oferea toate condiţiile pentru a realiza o amplă antologie a poeziei universale. Totuşi, Pessoa preferă un post obscur de corespondent comercial al cîtorva mari case, îndeletnicire pe care o păstrează pînă la moarte, bucurîndu-se că nu era obligat să respecte rigorile unui program de birou. Era un personaj destul de discret pentru a fi enigmatic la modul ostentativ, frecventa mici localuri de o eleganţă familiară, unde-l ispiteau aburii unui rachiu bun şi discuţiile cu confraţii.

Scanned with OKEN Scanner

Pînă în 1914 trecea aproape exclusiv drept excelent eseist, și singurul care intuise în el un mare poet fusese Mario de Sá-Carneira, care-i scria îndemnîndu-l să-și adune poemele în volum, fără să se risipească *„în lungi articole de critică"* și mărturisea o admirație nemărginită pentru poezia lui. Un act de anticipație, pe care numai cel ce era el însuși un poet remarcabil îl putea realiza : fie și cu nelipsita întîrziere habituală, istoria avea să-l ratifice fără rezerve. Consacrarea i-a venit tîrziu. Abia prin 1930 izbutise să se impună, dar nu mai poate beneficia multă vreme de laurii — destul de zgîrciți, de altfel — ce i se acordă, căci în 30 noiembrie 1935 îl răpune o boală la care colaboraseră și munca excesivă, și dereglarea nervoasă, și alcoolul. Împlinise 47 de ani și lăsa o enormă activitate răspîndită prin reviste, care se adună azi în masiva ediție a operelor sale complete, în curs de tipărire la Lisabona.

Fernando Pessoa a fost mentor pasionat și întemeietor de reviste efemere, teoretician literar contradictoriu și militant pentru idealuri vagi, nedeslușite, care se pot aproxima printr-o urmărire a direcției principale, sesizabilă în întreaga lui operă. Pe plan politic, social, s-a manifestat prea puțin. A detestat burghezia, *lepidopterele*, cum o numea el, și atmosfera de sațietate spirituală mediocră, a literaților de la răscrucea secolului nostru cu cel trecut, a îndemnat la răscoală împotriva inerției academice, împotriva formulelor abilitate de înaintași, împotriva acelor valori ce se degradează prin abuz și tind să devină obstacole în calea creației. Sclav al pornirilor haotice, el n-a depășit strigătul, indignarea platonică, inchietudinea sau entuziasmul pentru acea renaștere portugheză, pe care o profetiza. De altfel, scrisul l-a absorbit în întregime și l-a monopolizat treptat, susträgîndu-l oricăror altor preocupări ; dacă ne gîndim că erau cel puțin patru poeți care-și disputau întîietatea în sufletul său, vom înțelege mai bine sensul acestei mărturisiri : *„Toată viața mea gravitează în jurul operei mele — oricît de bună sau rea ar fi sau ar putea să fie. Toate cele-*

lalte, privitoare la existență, au pentru mine un interes secundar." Omul avea înclinații de enciclopedist euforic, antrenat simultan în domenii diverse. Dirijează o revistă de contabilitate, scrie romane polițiste, încearcă să-și deschidă un cabinet de consultații astrologice, consacră un studiu identității lui Shakespeare și chiar visează să-și breveteze o invenție de ordinul statisticii. Era capabil de elanuri naive, dar cunoștea și frecvente stări depresive, cînd toate himerele se răzbunau pe spiritul său miraculos-proteic, întreținîndu-i o atmosferă de vid dramatic. Însuși modul lui de a scrie, după cum vom vedea-o, e cu totul ieșit din comun. Dar versurile celor patru poeți, cărora le-a girat existența imaginară, sînt un tezaur vrednic să dăinuie, și nici una din ciudățeniile lui nu vor putea vreodată să le afecteze.

II

Poetul a utilizat mai multe măști, dintre care unele cu totul pasager ; importante rămîn cele trei personalități apocrife, *heteronimii,* cum le numea el, prezente în literatură ca realități independente și profund deosebite, reprezentînd tot atîtea laturi ale sufletului său, tot atîtea porniri, sensibilități, înclinații temperamentale. Diversitatea este, desigur, un fenomen curent în opera poeților remarcabili. Rilke nu e același în primele lui cărți și în *Elegiile duineze,* după cum și Arghezi e unul în *Cuvinte potrivite* și altul în *Flori de mucigai.* Dar cazul lui Pessoa revelează cu totul alte dimensiuni ale actului creator și nu ilustrează atît capacitatea de diversificare, de metamorfoză a poetului, cît, în special, pe aceea a existenței multiple, pentru că Alberto Caeiro, Ricardo Reis și Alvaro de Campos sînt, de fapt, poeți diferiți, individualități distincte și autonome într-un asemenea grad, încît dacă ar fi dispărut orice mărturie a mistificării lui, ceea ce se putea întîmpla perfect cu cîteva secole în urmă, ei ar fi trecut, fără dificultăți, din legendă în realitatea istoriei literare și

Scanned with OKEN Scanner

s-ar fi consacrat ca atare. Din fericire, mărturiile există şi ne îngăduie să urmărim complexul proces spiritual care a dat naştere acestei pluralităţi fără precedent. Cei trei poeţi alimentaţi de Pessoa au fiecare propriile lor opinii — nu o dată contrazicîndu-se reciproc şi chiar opunîndu-se însuşi creatorului lor.

Care e, de fapt, originea heteronimilor ? Ne-o lămureşte Pessoa, accentuînd asupra disponibilităţilor foarte determinate şi opuse, pe care urmărea să le realizeze. În strofa a doua a unei poezii semnate cu numele său, poetul spune : *„Dacă e dat să oboseşti / de-a fi tot timpul în acelaşi loc, / de ce n-ai obosi / de-a fi mereu egal cu tine însuţi ?“*, iar într-un sonet (din ciclul *Drum de cruce*) găsim aceste versuri : *„Venit din depărtare, port în profilul meu, / ca pe o formă ştearsă, prin ceaţă-ntrezărită, / profilul altei fiinţe în dezacord mereu, / cu silueta mea de azi, nefericită“*. Acestor prezenţe diverse, care-şi manifestau existenţa înlăuntrul său, le corespund pasiunile şi virtualităţile, mărturisite sau nemărturisite, ale poetului, ce-l vor determina să se manifeste simultan pe patru planuri esenţiale — şi astfel apar, pe rînd, Caeiro, Reis şi Campos. Înainte de a încerca să-i delimităm, îl lăsăm pe însuşi Pessoa să-şi definească heteronimii : *„In Caeiro, am pus întreaga mea putere de depersonalizare dramatică ; în Ricardo Reis, disciplina mea cerebrală, învăluită în muzicalitatea care-i e proprie ; în Alvaro de Campos, toată emoţia pe care nu i-o conced nici vieţii, nici mie însumi“*. Este în egală măsură revelator şi modul de a lua cunoştinţă de cele trei componente fundamentale ce aveau să contureze personalitatea fiecărui heteronim. Iată cum explică el însuşi, în celebra scrisoare din 13 ianuarie 1935 către Adolfo Casais Monteiro, prietenul şi unul din cei mai avertizaţi exegeţi ai lui Fernando Pessoa : *„Intr-o zi, cînd renunţasem definitiv* (la frecvente tentaţii anterioare, n.n.) *— era de 8 martie 1914 — mă apropiai de o comodă înaltă şi, luîndu-mi hîrtia, mă apucai de scris, stînd în picioare aşa cum fac ori de cîte ori am posibilitatea. Şi am scris fără întrerupere treizeci şi ceva de poezii, într-un fel de extaz căruia nu i-aş putea defini natura. Aceasta a fost ziua triumfală a vieţii mele şi*

nu voi mai cunoaşte niciodată o alta asemănătoare. Am pornit de la un titlu: Paznicul turmelor. *Şi ceea ce urmă a fost apariţia în mine a altuia, pe care nu întîrziai să-l numesc Alberto Caeiro. El mi-a apărut — scuză-mi absurditatea expresiei — ca maestru al meu. [...] Am simţit-o cu atîta pregnanţă, încît, îndată ce au fost isprăvite cele treizeci şi ceva de poezii, am luat o altă hîrtie şi am scris, de asemenea, fără întrerupere, cele şase poezii care constituie ciclul* Ploaia oblică *de Fernando Pessoa.*" Aceasta a fost „*reacţia lui Fernando Pessoa împotriva inexistenţei sale ca Alberto Caeiro*". Adică, vrea să spună poetul, a fost o detaşare, o individualizare a lui Fernando Pessoa ca atare. Insolitul acestei experienţe unice, aproape neverosimile, nu face decît să acuze pluralitatea despre care vorbeam, uluitoarea lui capacitate de migraţie ontologică, în direcţia permanentelor investigaţii a ceea ce numeşte el, într-o scrisoare către Armando Cortés Rodriguez, „*dureroasa enigmă a vieţii*" şi „*misterioasa însemnătate a faptului existenţei*". Sentimentul gravităţii, al responsabilităţii artistului, l-a urmărit neîncetat. Antrenat la un moment dat în iureşul curentelor efemere, ce se năşteau şi mureau ca nişte comete derizorii, Pessoa se pregătea să lanseze un aşa-zis *intersecţionism*, proiectat iniţial sub aceeaşi zodie a epatării burghezului. Dar, după cum o atestă aceste rînduri, a triumfat în el simţul gravului, au triumfat idealurile superioare: „*Ambiţia grosolană de a străluci de dragul strălucirii m-a părăsit, ca şi cealaltă, grosolană în cel mai înalt grad, de o vulgaritate insuportabilă, de a epata*". Şi poetul îşi restructurează programul viitorului curent, deturnîndu-l de la „*ţelurile pur artistice*" şi întemeindu-l pe baze activ patriotice. În acest spirit, heteronimii săi vor împlini rolul unei întregi mişcări literare, menită să amplifice acţiunea „*creatoare de civilizaţie*", după expresia lui, a literaturii aşa cum o concepe Fernando Pessoa. Căci, ne spune el, „*a exercita o acţiune asupra omenirii, a contribui cu toată puterea străduinţei mele la civilizaţie, iată obiectivele grele şi grave pe care mi le-am impus în viaţă*". Nu e greu să vedem că aseme-

Scanned with OKEN Scanner

nea idealuri de artă se apropie de cele ale lui Apollinaire, care, tot pe atunci, cerea poeziei o patrie şi respingea estetismul în numele unui lirism capabil să fecundeze o epocă într-un grad egal cu acela al marilor descoperiri ştiinţifice *„ouvrir de vues nouvelles sur l'univers extérieur et intérieur, qui ne soit point inférieures à celles que les savants de toutes catégories découvrent chaque jour"*.

Din mărturisirea lui, privitoare la rolul şi funcţiunea fiecărui heteronim, nu reiese însă ce zonă a personalităţii sale şi-a rezervat-o poetul propriei sale iscăliturі. Cert este că opera heteronimilor în totalitatea ei şi chiar în parte este mai însemnată decît aceea pe care o semnase cu numele său. Totuşi, vom începe cu poezia propriu-zisă a lui Pessoa, urmînd ca mai apoi să ne ocupăm de strania triadă Caeiro-Reis-Campos. După ce i-am cunoscut înainte periplul biografic, să-i cercetăm, în cîteva din aspectele ei, poezia.

Singurul volum publicat în timpul vieţii (cu excepţia sonetelor engleze) este *Mesaj*, carte concepută ca o cîntare a istoriei portugheze la confluenţa ei cu legenda şi mitologia. Sînt evocate figurile unor Magellan şi Don Sebastian, rege al Portugaliei în secolul al XV-lea, infantele Don Fernando sau vestitul iezuit din secolul al XVII-lea, Antonio Vieira. Devenită azi clasică, pătrunsă în şcoli, cunoscută unanim, cartea e greu accesibilă străinului care nu-i cunoaşte termenii de referire sau de aluzie savantă şi pare o glosă lirică a trecutului de glorie şi speranţă naţională. Lirismul lui Pessoa se vădeşte îndeosebi în alte cicluri semnate de el, unde ne apare ca violent antiromantic, înclinat uneori spre o poezie a conceptelor sensibilizate, alteori proiectîndu-şi stările de spirit pe un ecran crepuscular, nu fără oarecare contingenţe bacoviene, dar cu interludii solemne. Conceptul dominant e acela al existenţei, iar stările sufleteşti converg spre solitudine şi nepăsare. Poetul se simte cotropit de incertitudinile vieţii ambiante, lipsit de reazim într-o lume în care oamenii, reduşi la o existenţă monotonă, meschină la

Scanned with OKEN Scanner

modul inert, devin umbrele lor înşişi şi sînt condamnaţi să-şi mimeze adevărata existenţă înstrăinată de ei, rămasă undeva într-o sferă ideală : *„În această lume a uitării noastre, / umbre sîntem de noi înşine, / şi gesturile adevărate ce le facem / în alta, unde, cu sufletul trăim, / nu sînt aici decît grimase"*. Sufocat de orizonturi întunecate, incapabil să realizeze dimensiunile speranţei şi ale devenirilor istorice, Pessoa are sentimentul deşertăciunii : *„Întregul timp pe care l-am visat / o viaţă-ntreagă în zadar... / Ah, din trecutul meu, cît, oare, / n-a fost decît viaţă-nşelătoare / a unui viitor imaginar ?"*. Lmina vie, ca la mulţi din poeţii generaţiei sale, din universul copilăriei sau din vecinătatea ritualului cotidian al muncii, care trezeşte în om disponibilităţi necunoscute : *„secerătoarea cîntă de parcă ar avea / alt motiv să cînte, decît viaţa"*. O lumină, de altfel zgîrcită, filtrată de melancolii. Tonul e de o puritate maximă în această poezie despuiată de senzualitate, aeriană, lipsită de plasticitate şi acompaniată de o muzică subtilă ; o poezie de contemplaţie, de tensiune lăuntrică, străină totalmente oricărei retorici şi oricărui patetism. Vom vedea că Alvaro de Campos se defineşte tocmai la antipod.

III

Să ignorăm, deci, existenţa himerică a acestor trei poeţi şi să uităm de părintele lor, judecîndu-i drept ceea ce sînt, fiecare avîndu-şi profilul şi personalitatea proprie. E ceea ce se întîmplă de la sine, de altfel, îndată ce deschizi cartea oricăruia dintre ei : faci cunoştinţă cu un poet bine conturat, pătrunzi într-un univers aparte şi, fără să-ţi dai seama, începi să crezi în realitatea lui, cu toate că ştii foarte bine că în fond nu e decît proiecţia aceluiaşi Fernando Pessoa. La urma urmei, îţi e indiferent dacă însuşi Pessoa a existat vreodată sau n-a fost decît un heteronim al poeziei dintr-o ţară de miază-zi.

Scanned with OKEN Scanner

Primul ivit sub raport cronologic, şi deci „maestrul" celorlalţi (inclusiv Pessoa, după cum am văzut), Alberto Caeiro, ne este prezentat din cele două izvoare, adică *Scrisoarea către Casais Montero* şi *Însemnările lui Alvaro de Campos*, drept un personaj destul de obscur, cu o biografie săracă, despre care el însuşi, într-un poem, spune că *„n-are decît două date : a naşterii şi a morţii"*. S-a născut la Lisabona în 1889, şi-a petrecut viaţa la ţară, în casa modestă a unei mătuşi, şi în 1915 a murit de ftizie. Fără şcoală prea multă, cu o înfăţişare de slujbaş firav — iată cîteva din trăsăturile lui, desprinse din portretul pe care i-l face Alvaro de Campos : *„Înainte de toate, ochii lui albaştri de copil neînfricat ; apoi pometii obrazului cam ieşiţi, fruntea de o uşoară paloare şi un aer de grec..."* Poezia lui, cuprinsă în cele trei cicluri masive : *Paznicul turmelor, Poeme dezasamblate şi Păstorul îndrăgostit*, ni-l arată ca pe un primitiv, voluptuos al senzaţiilor elementare, al universului frust, unde totul se reduce la materialitatea inalienabilă a lucrurilor : *Înspăimîntătoarea realitate a lucrurilor / e descoperirea mea de fiece zi. / Fiecare lucru e ceea ce este / şi mi-e greu să explic cît mă bucură asta / şi în ce grad îmi e de ajuns în viaţă"*. El e un adversar al interiorizării, al complicaţiilor, al aspiraţiei metafizice şi al oricărui antropomorfism : *„Adesea mă aşez să privesc o piatră. / Nu stau să gîndesc dacă simte sau nu. / Şi nu flecăresc numind-o soră, ci o iubesc pentru că e piatră, / o iubesc pentru că nu simte nimic, / o iubesc pentru că n-are nici o înrudire cu mine."* Nici chiar moartea nu-i tulbură echilibrul şi impasibilitatea de om al naturii, de *„argonaut al senzaţiilor adevărate"*, căci poetul o vede ca pe o împrejurare oarecare, străină de orice fior şi de toate aprehensiunile neantului : *„Cînd va veni primăvara, / dacă eu voi fi mort, / florile vor înflori la fel / şi arborii nu vor fi mai puţin verzi ca-n primăvara trecută. / Realitatea n-are nevoie de mine."* Nici o cochetărie horaţiană cu posteritatea, nici o dorinţă de veşnicie : *„Cînd iarba*

Scanned with OKEN Scanner

va creşte deasupra mormîntului meu, / să fie acesta semnalul ca să fiu uitat pe vecie. / Natura nu-şi aminteşte niciodată şi tocmai prin asta-i frumoasă ; / şi, dacă se va ivi nevoia de a «interpreta» iarba verde de pe mormîntul meu, / să se spună că continui să înverzesc şi să fiu natural."

Oricît ar fi de categorice primitivismul şi spiritul voit *terre à terre* al acestor poeme, ele par uneori stratagemele unui rafinament care se disimulează, pentru că, printre versurile lui Caeiro, sînt şi altele ce asociază stilizările în manieră bizantină din *Georgicele* lui Francis Jammes sau unele poezii de Blaga : „*Fecioara Maria îşi petrece priveghiurile Eternităţii împletind ciorapi / şi Sfîntul Duh se caută cu ciocul*". Tot aşa cum, în refuzul lui de a-l asculta pe străinul ce povesteşte despre racilele inegalităţii sociale, se poate simţi sensul protestatar al izolării lui campestre, al plonjării în hirsut, în imediatul realităţii care e singura certitudine. Ceea ce accentuează semnificaţia, sau mai exact imperceptibilul subtext protestatar al poeziei sale, e tocmai ostentaţia cu care Alberto Caeiro se proclamă om al senzaţiei pure, ostil reflexiunii şi vibraţiei afective ; e o încercare de terapeutică sufletească în atitudinea lui. Cred că tuturor decepţiilor sale (inclusiv cele sociale) le corespunde o compensaţie asemănătoare aceleia a omului care eşuează în dragoste : „*Mă consolai întorcîndu-mă către soare şi ploaie / şi aşezîndu-mă iarăşi în uşa casei mele. / Cîmpurile, la urma urmelor, nu sînt la fel de verzi pentru cei ce sînt iubiţi / şi pentru cei ce nu sînt. / A avea sentimente înseamnă a fi neatent.*"

Versul lui Caeiro e (cîtă deosebire faţă de subtilul Pessoa !) prozaic, de o simplitate voită, aproape căutată. Poemele au o desfăşurare largă, străină de stringenţele arhitecturii şi de orice principiu ordonator. Adică exact la antipodul confratelui său Reis, de care se deosebeşte, de altfel, în toate privinţele.

Ricardo Reis are şi el o biografie ce-i poate justifica absenţa din cercurile literare ale Lisabonei : Dacă Alberto Caeiro trăieşte izolat într-un refugiu rural com-

Scanned with OKEN Scanner

patibil cu vocaţia solitudinii exacerbate, Reis e medic în Brazilia, ţară de limbă portugheză şi, prin geografia ei, ideal labirint pentru un heteronim ce-şi apără taina inexistenţei de solii tuturor curiozităţilor. El e născut în 1887, iar despre moarte nu ştim nimic altceva decît că în 1935, cînd moare Pessoa, era încă în viaţă. Om cu educaţie temeinică de latinist crescut printre iezuiţi, pasionat de antichitate, spirit lucid, înclinat spre o trăire armonioasă, echilibrată la modul elin, Reis e un moralist care emite sentinţe în scurtele lui poezii, cultivă tonul aforistic şi expresia lapidară : „*Cine doreşte puţin are totul ; cine nu doreşte nimic / e liber ; cine n-are şi nici nu doreşte, / deşi e om, este egal cu zeii*". E aici o moderaţie horaţiană (vezi tema identică în Hor., *Ode*. III, 1), o înţelepciune şi cumpătare — ca şi în acest poem de dragoste, care nu poate să nu sugereze cu pregnanţă îndepărtatele orizonturi latine sau vremea girată de numele lui Anacreon : „*Să urmărim plăcerea, o, Lydia, dar fără / să ne grăbim, fiindcă soarta-i aspră / cu cei care i-o smulg din mîini. Pe-ascuns, / din lume — din această livadă — să luăm / poamele hărăzite hoţiei, / să nu ne deşteptăm acolo unde doarme / Erynnia, ce fiecare fericire o străbate. / Ca un rîu, trecători ai tăcerii, / plăcerea s-o gustăm ascunşi. / Soarta-i geloasă, Lydia : tăcere !*" Pasiunea potolită, calmul şi ponderea îl îndepărtează de Pessoa, care e depresiv, anxios şi de o melancolie conceptuală ; îl apropie, însă, virtuozitatea (completamente necunoscută la Caeiro), simţul acut pentru muzica pură şi valorile rafinamentului. Pessoa spune chiar că „*el scrie mai bine ca mine*" şi îi reproşează „*purismul exagerat*".

Iată-l, în sfîrşit, şi pe Alvaro de Campos, cel mai tînăr dintre ei, singurul dezlănţuit, patetic, febril : „*La dureroasa lumină a marilor becuri electrice din uzină / scriu plin de febră*". Născut în 15 octombrie 1890 la Távira, el îşi face studiile în Anglia şi devine inginer-mecanic de marină, adică pleacă în lume. Colindă mările şi publică poeme devenite celebre încă de la apariţia lor : *Odă triumfală*, *Odă maritimă*, poeme ample (îndeosebi al

Scanned with OKEN Scanner

doilea), discursive în manieră whitmaniană, profetice. Spre deosebire de clasicismul lui Reis şi primitivismul senzorial-agrest al lui Caeiro, Alvaro de Campos e un cîntăreţ înverşunat al civilizaţiei moderne, al maşinilor, al agitaţiei : „*Febril şi privind la motoare ca la o priveliştе tropicală, / mari tropice umane de foc, de fier şi de energie, / eu cînt şi cînt prezentul deopotrivă cu trecutul şi viitorul, / Platon şi Virgil sînt în maşini şi în lămpile electrice, / pentru simplul motiv că Virgil şi Platon au existat cîndva şi au fost fiinţe umane*". Este adesea citat în preajma lui numele lui Whitman ; cred că mai apropiat îi este Carl Sandburg în această privinţă. De altfel, poetul însuşi se identifică metaforic cu autorul *Firelor de iarbă*, cînd spune : „*Priveşte-mă ; tu ştii că eu, Alvaro de Campos, inginer, / poet senzaţionist, / nu sînt discipolul tău, nu sînt prietenul tău, nu sînt aedul tău. / Tu ştii că eu sînt Tu — şi asta-ţi ajunge !*" Dar el n-are sănătatea de fier a marelui american şi nici a urmaşului său contemporan, Sandburg. El e un Whitman cu nervii dezacordaţi, un emotiv paroxistic, un exponent al neliniştii. Versul lui e adesea tăios, strident, invadat de asociaţii bizare sau de notaţii care sînt ale omului saturat de lecturi capabile să-i stimuleze imaginaţia. În unele poeme, ca bunăoară *Odă maritimă*, apropiată prin frenezia ei de cunoscuta *Bucurie a mării*, a uruguayanului Carlos Sabat Ercasty, e o întreagă simfonie de sunete, de strigăte, de chemări violente sau tandre, organizate sub auspiciile unei orchestraţii grandioase. Altele sînt, dimpotrivă, dominate de lirism sfîşietor, de un *lamento* bărbătesc, asociind durerea şi ironia : „*Am trăit, am studiat, am iubit, am crezut. — / Şi astăzi nu-i cerşetor pe care să nu-l invidiez / pentru simplul motiv că nu e eu. / Fiecăruia îi privesc zdrenţele, plăgile, minciuna / şi-mi spun în gînd : «Poate că tu niciodată n-ai trăit, n-ai studiat, n-ai iubit, n-ai crezut».*"

Caeiro-Reis-Campos, trei poeţi, trei biografii imaginare, dar Fernando Pessoa le-a trăit el însuşi pe toate cu aceeaşi autenticitate cu care şi-a trăit propria-i viaţă. Experienţa lui a avut un profund sens de cunoaştere : „*M-am multiplicat pentru a mă încerca ; / pentru a mă încerca pe mine însumi, a trebuit să încerc totul*", spune

Alvaro de Campos. Lumea în care a trăit, epoca sfîşiată de convulsii dramatice au transcris, pe portativul lui sufletesc, echivalenţe complexe. Şi-a înţeles el, în cele din urmă, timpul cu care s-a confruntat pe atîtea planuri? E greu de răspuns. Ceea ce mărturiseşte poezia lui e, înainte de toate, un uriaş, un tulburător efort de căutare a echilibrului ideal şi un refuz al existenţei ca inerţie, al compromisului spiritual realizat cu deconcertanta recuzită a conformismului şi a stratagemelor amneziei.

Scanned with OKEN Scanner

CÉSAR VALLEJO

I

Există o tentație exotică și o fantezie care anticipează și favorizează cunoașterea unor realități privilegiate sub un aspect și vitregite sub atîtea altele : poezia sud-americană e dintre ele. Descoperită relativ recent în Europa, datorită unui complex de factori sociali, politici, istorici, datorită abundenței și energiei sale contemporane, lirica din continentul latino-american rămîne încă să vorbească adesea unor necesități de legendă și de iluzie mai mult decît curiozității înverșunate a criticului și istoricului literar. Pînă și descoperirea ei ca atare comportă o bună doză de oportunitate extra-literară : așa se explică, de pildă, faptul că primul ei sol a fost Pablo Neruda, care pînă astăzi trece încă drept cel mai mare poet sud-american al epocii contemporane. Romantism, idei generoase, utopie impenitentă. Îmi plăcuse enorm înainte de a-l fi citit, cînd eram elev în ultima clasă și, asemenea tuturor adolescenților — unii își păstrează, din păcate, obiceiul pînă la adînci bătrînețe ! — exaltam o onomastică ignorată, pentru rezonanță și exotism. Mi-l imaginam în chip de superb *gaucho* foarte cinematografic, haiduc al pampasului și al Anzilor, profilat în amurguri sălbatice printre stînci și vegetații de o solitudine frisonantă, pînă cînd m-a sfidat ironic dintr-o fotografie un bărbat gras, atins de calviție, cu o figură de financiar sau de ministru al industriei și comerțului. Poate că l-am citit ulterior handicapat de această deziluzie naivă și de

prestigiul dogmatic de care se bucura în anii 1950, dar poezia lui nu mi-a spus niciodată prea mult ; discursivă, pletorică și chiar retoric-demagogică uneori, lirica lui mi-a părut umbrită de un manierism facil, prea verbală și lipsită de acuitate. E, desigur, și aceasta o modalitate a poeziei căreia nimenea nu i-ar putea contesta dreptul la existență. Mai tîrziu, o întreagă avalanșă de poeți aveau să-mi dea însă adevărata măsură a liricii sud-americane. Și în primul rînd César Vallejo, cel mai mare și mai tulburător dintre ei.

Pentru a-l înțelege trebuie mai întîi să-l situăm. Imaginea unei Americi Latine fără tradiție, cu prezențe insulare și lipsite de consecințe în istoria unei spiritualități, nu poate fi compatibilă cu existența unor scriitori moderni, care, de la Rubén Darío la Jorge Luís Borges, de la Alejo Carpentier la Miguel Angel Asturias, de la Vicente Huidobro la César Vallejo, au contribuit substanțial la însăși profilarea a ceea ce numim literatură contemporană. Tradiția poeziei e veche și glorioasă în America Latină și nu se pretează la simetrii europene, cum procedează didactul dornic de a ne demonstra cine e Leconte de Lisle al noului continent. Noile realități își cer dreptul la propriile lor etaloane.

Cît de veche e poezia sud-americană și ce amploare a cunoscut ea în decursul istoriei ne-o vor ilustra cîteva referiri fugare, dar nu mai puțin revelatorii. Se știe, bunăoară, că prin secolul al XVI-lea, la un concurs din Mexico s-au prezentat trei sute de poeți ; chiar dacă cifra ar fi înglobat totalitatea celor existenți, și încă rămîne impresionantă. Ce capitală europeană ar fi adunat la o competiție similară, un număr mai mare de adoratori ai Polymniei ? Care putea fi anvergura acelor poeți ?

Federico de Onis, explicînd faptul că secole de-a rîndul poezia a fost singura modalitate a literaturii sud-americane — ceea ce e adevărat, de altfel, căci teatrul apare mult mai tîrziu, iar romanul atinge maturitatea abia în secolul nostru — crede că e la mijloc o particularitate a popoarelor primitive. Truism hegelian inacceptabil. Dominația absolută a poeziei a coexistat la chinezi, japonezi, coreeni, milenii în șir, cu unele dintre

Scanned with OKEN Scanner

cele mai rafinate civilizații ale tuturor timpurilor. Cît de «primitivă» putea fi poezia sud-americană cînd în 1621 o poetă peruviană publică, sub pseudonimul Amarillis, o epistolă în versuri către Lope de Vega, întru nimic inferioară, prin elevația tonului și prin dezinvoltura lirică, marelui poet spaniol, iar în 1694 apare la Lima o *Apologie* în favoarea lui Don Luís de Góngora, poetul atît de greu accesibil pe atunci chiar celor mai subtile spirite din propria lui patrie. În secolul al XVII-lea, către sfîrșit, cel mai mare poet de limbă spaniolă nu trăia la Madrid, ci era o călugăriță mexicană. Erau oare, toți aceștia, spanioli ? Da și nu. *Conquistadorii* n-au fost chiar atît de sîngeroși, cum ne-am obișnuit a-i crede și cum o spunem adesea în virtutea inerției, tot așa cum vorbim despre *noaptea* evului mediu. Ei s-au altoit cu generozitate în trunchiul populațiilor indigene și au creat o rasă nouă, ceea ce nu se poate spune despre Statele Unite, unde indienii au fost într-adevăr extirpați. Din cele mai vechi timpuri avem în America de Sud cărturari metiși, cum e Inca Garcilaso de la Vega, istoric și prozator remarcabil al secolului al XVI-lea. Orgoliul moștenirii precolumbiene este, desigur, un fenomen destul de recent, dar scrisul sud-american a beneficiat de la începuturile sale de bogăția unor valori acumulate în îndelungata și strălucita cultură a incașilor, aztecilor și a tuturor popoarelor sălășluite pe întinderea unui continent pe care europenii încă n-au izbutit să-l descopere în întregime.

Asemenea antecedente glorioase intră în componența atît de originală a actualei poezii sud-americane, împletite cu alte elemente ce s-au dizolvat în alcătuirea ei ; și trebuiesc amintite în primul rînd două surse esențiale : pe de o parte, vechea poezie precolumbiană ajunsă la o maximă înflorire, îndeosebi în Perú, Mexic și Chile — țări ce se mîndresc de altfel, pînă în zilele noastre, cu poeții cei mai proeminenți — pe de alta, folclorul african venit o dată cu negrii aduși în plantații. Numai ținînd seama de substanța acestei alchimii, putem vorbi despre o influență europeană — spaniolă și, ulterior, franceză — ce se resimte, transfigurată de o realitate nouă, și se pierde apoi printr-o totală asimilare, încît diversele orien-

tări din poezia Vechiului Continent nu mai pot fi recunoscute o dată ajunse în lumea Americii Latine.

Poezia indiană, departe de a fi o emanaţie de folclor primitiv, atinge adesea un rafinament demn de ţinuta oricărui mare liric modern. Iată mostre de reţinut :

Lo, iată vin şerpii,
mînia lor e galbenă şi neagră
şi are culoarea
Zeului-Tunet.
Zurgălăii lor îngînă
monologul zeului-vînt.

sau :

Inimile freamătă-n noi,
Ele bat ritmul
Pe care se deschide şi se-nchide
Arcul pleoapelor tale.

Cînd un poet se naşte sub lumina unei atari moşteniri, el va fi, în mod firesc, mai puţin atent la diferitele adieri din afară şi se va concentra asupra valorilor ce-l definesc, va deveni în primul rînd exponentul lor. Fenomenul whitmanian, al ruperii definitive cu vasalitatea europeană, s-a produs în partea sudică a Noului Continent, cu mult înainte încă, deşi realizarea lui se întemeiază pe o participare colectivă şi se desăvîrşeşte în mai multe etape, fiind deci mai puţin spectaculoasă. E adevărat că un Rubén Darío, rătăcitor extatic şi dipsoman de tip verlainian, spunea că „*gîndeşte în franceză*“, dar acest fel de a se exprima era mai curînd metafora unor complexe de metis, pentru că vigurosul amestec de rase, din care provine — sîngele spaniol se uneşte în vinele lui cu acela al indienilor Chorotega, şi chiar cu al negrilor — a imprimat poeziei sale pecetea unei noi şi originale apartenenţe ; cel mai bun argument e faptul că, deşi ivit în umila şi anonima Nicaragua, el devine maestrul şi iniţiatorul recunoscut al unor poeţi spanioli de talia lui Juán Ramón Jiménez şi al întregii mişcări moderniste spaniole.

O veche tradiţie revoluţionară animă poezia sud-americană ; e o realitate, şi nu un slogan. Arborele ei genea-

Scanned with OKEN Scanner

logic are ramuri însîngerate. Cubanezul José Martí, brazilianul Claudio Manuel de Costa, peruvianul Pablo de Olavide, cubanezul José Maria Hérédia (văr al poetului francez cu același nume), peruvianul Mariano Melgar — iată numai cîțiva dintre cei ce în ultimele două secole au fost uciși sau exilați pe viață. Toate revoluțiile lumii au răsunat adînc în pădurile și pampasurile sud-americane, chiar dacă exaltarea și deziluzia au fost gemene. Pînă și Borges în tinerețea lui ultraistă halucina tranșee sovietice și baionete roșii, radiind o lumină generoasă și expansivă. Pampasul sud-american, care e un Far West melancolic, a favorizat prin imensitatea și bogăția lui aberantă, o viață dură, și a creat o tipologie inepuizabilă. Omul e singur cu destinul lui, liber în fața cerului și sclav printre realități sociale contradictorii, supus fără știre unor determinări stihiale, viu și mort înainte de vreme, cotropit de sentimentul mai mult decît de conștiința condiției sale. Și poeții poartă pecetea acestor dimensiuni dilatate : melancolia lor nu e formulă literară, ci o reacție structurală. De altfel, nu e melancolie de salon cît timp nu se traduce în suspine evanescente, ci în strigăt sfîșietor sau surd, silabe însîngerate ce se articulează cu o vigoare girată de energia interioară a pămînturilor virgine și a sufletelor ce au cucerit viața învățînd să moară cu demnitatea originară a omului, acea virtute pe care toate civilizațiile s-au străduit s-o înstrăineze. Sînt poeți prin excelență ai *condiției umane*, și tocmai de aceea sînt poate cei mai actuali, cei mai apropiați de imperativele epocii noastre, în care perfecta simetrie a unor calamități își situează axa, în plin univers existențial, și istoria devine o cronologie confuză. În acest context trebuiesc citite viața și opera lui César Vallejo.

II

Căci și viața lui are dimensiuni tragice și o amploare de eroism interior, ce nu pot scăpa oricui dorește să-l înțeleagă. Poetul s-a născut la Santiago de Chuco, în Cordilierii peruvieni, la 16 martie 1892 din părinți metiși,

Scanned with OKEN Scanner

fii ai unor clerici spanioli căsătoriți cu femei indiene. O familie imensă, cu unsprezece copii — el fiind cel mai mic — patriarhală, cu frica lui Dumnezeu, plină de atmosferă tradițională, nu prea bogată, deși într-o vreme (*„los años de la Gobernacion"*) tatăl său a fost prefect al districtului. Copilăria ne e cunoscută mai mult din frecventele referiri pe care le întîlnim în poezii, decît dintr-un material biografic propriu-zis ; e o perioadă greu de reconstituit dincolo de prezumții și bănuieli, niciodată confirmate îndeajuns. Viitorul poet aude cum tatăl său *„hablaba a mi madre / de impresiones urbanas, de politica"*, o urmărește pe mama lui veșnic preocupată de numeroasa familie, se joacă împreună cu surorile Aguedita și Nativa și cu fratele Miguel, mort curînd, căruia îi închină una dintre poeziile primului său volum *Los Heraldos negros*. Asemenea lui Esenin, el va păstra întotdeauna în suflet imaginea unei copilării devenită univers al supremelor virtuți și certitudini, paradis al purității și al inocenței, țară himerică de relegări disperate în ceasurile de tortură sufletească și de pustiu care aveau să-l copleșească în anii maturității. Cît temei putea avea în realitatea lui biografică, permanenta migrare spre universul copilăriei, e un fapt fără importanță : poetul își creează viața în funcție de opera lui, și-o fabulează într-un roman obsesiv, al cărui erou cu nenumărate chipuri este el însuși. Biografiile imaginare sînt uneori mai adevărate decît cele reale, caligrafiate de obiectivitatea cercetătorilor. Opera e, sub acest aspect, un efort de autentificare a falselor biografii, în timp ce datele reale rămîn de atîtea ori periferice și insignifiante ca niște episoade străine.

Copilăria se isprăvește prea repede și începe școala într-un orășel vecin, universitatea la Trujillo, întreruptă de o slujbă, reluată apoi la Lima, unde studiază medicina și științele, abandonată din nou pentru un post de preparator într-o bogată familie. După cîtăva vreme renunță la post, se reîntoarce la Trujillo și se înscrie la Facultatea de Filozofie și Litere. În 1915 își ia licența cu o teză despre *Romantismul în poezia spaniolă*. Încă din anii facultății e profesor de liceu, îndeletnicire pe

Scanned with OKEN Scanner

care o practică și după terminarea studiilor, dar paralel dezvoltă o activitate literară intensă, publicînd versuri și articole în presa peruviană a vremii, participînd la viața literară în orașul unde se adunaseră cîțiva tineri remarcabili. Foarte curînd apar inevitabilii adversari, în persoana bătrînilor rutinieri care vituperează împotriva întregului grup juvenil, și îndeosebi împotriva lui Vallejo, determinîndu-l în cele din urmă să plece iarăși la Lima, unde-și reia profesoratul și intră în ambianța celor mai de seamă literați ai capitalei, un Manuel González Prado, un José Maria Eguren, un Mariátegui. Acolo îl cunoaște pe unul din capii avangardei acelui timp, Abraham Valdelomar, și devine un nume de prim-plan. În iulie 1919 debutează editorial cu volumul *Los Heraldos negros*, primit, se pare, după ultimele cercetări (v. documentele simpozionului Vallejo, Córdoba, 1959) foarte elogios.

Reducerea unor posturi la liceul unde profesa, o dragoste eșuată și o veche aspirație foarte frecventă printre tinerii intelectuali sud-americani îl hotărăsc să pornească într-o călătorie spre Europa și în primul rînd la Paris, Alexandria contemporană spre care năzuiesc cu naivitate pînă azi scriitorii tuturor țărilor provinciale. Dar înainte de a pleca simte nevoia să-și revadă casa și ținuturile copilăriei, fără să bănuiască aventura neplăcută și dureroasă, ce-l așteptă în mica localitate natală. Pornește călare, după metoda acelor ani, cînd în Perú calul era aproape unicul mijloc de locomoție, trece prin Trujillo, vizitează cîțiva prieteni și colegi de școală, care trăiau în orășelele din regiune, și în cele din urmă ajunge la Santiago de Chuco în preajma hramului cînd sărbătorile se prelungeau zile în șir, cu atmosfera specifică a vechilor datini incase abia metamorfozate sub semnul creștinismului spaniol.

Ca pretutindenea în America de Sud, erau și la Santiago de Chuco două tabere adverse și, în toiul petrecerii, conflictul latent a izbucnit în forme violente. Într-o încăierare, jandarmii ucid un localnic din rîndul prietenilor familiei și César, împreună cu fratele său Manuel, se

ridică energic în apărarea taberii lor. În noaptea următoare un incendiu nimicește prăvălia și casa unora dintre principalii dușmani, și victimele indică, printre persoanele bănuite de a fi pus la cale răzbunarea, pe frații Vallejo, care însă nu luaseră parte la această acțiune. Își face apariția și un delator, pretinzînd că ar fi fost într-adevăr instigat la o asemenea faptă de către persoanele bănuite, și astfel se lansează un mandat de arestare împotriva lui César Vallejo și a fratelui său, care sar pe cai și dispar. Poetul izbutește să se ascundă o vreme, dar în cursul unei razii e prins și aruncat în închisoarea din Trujillo.

În această instituție, ce nu pare să fi fost prea confortabilă, Vallejo, traumatizat de lovitura neașteptată, de moartea mamei sale, survenită în 1918, de un sentiment al înstrăinării și al incertitudinii ce-l bîntuia, începe să lucreze cu disperare, scrie majoritatea poemelor din volumul *Trilce*, cîteva nuvele. Chipul lui își definitivează trăsăturile acolo între „*los cuatro paredes de la celda, / ah, los cuatro paredes albicantes / que sin remedio dan al mismo numero*". Inaugurîndu-se cu o experiență dureroasă a injustiției, maturitatea lui César Vallejo se va desfășura sub zodii sumbre, între exil și persecuții, între singurătate și mizerie rătăcitoare pe toate meridianele dezolării.

În primăvara lui 1921, datorită agitației studențești și a diligențelor întreprinse de cercurile literare ale capitalei peruviene, e pus în libertate, dar abia în toamnă tribunalul dă o sentință favorabilă poetului, deși, datorită insistenței adversarilor ce declară recursuri și caută să-l condamne cu orice preț, procesele se continuă încă ani de-a rîndul. Obsedat de fantoma închisorii, Vallejo rămîne în Perú pînă cînd își tipărește volumul de poeme *Trilce* (1922), două culegeri de proză și apoi în vara lui 1923 pornește spre Europa, unde avea să trăiască și să moară, agitat, singur, obscur în ambianța tuturor vanităților.

Se stabilește la Paris în condiții modeste, ignorat de poeții capitalei franceze, care au preferat întotdeauna

Scanned with OKEN Scanner

compania celor mai mediocri compatrioţi şi au ştiut să imprime indiferenţei o tentă de politeţe. E adevărat că Aragon, Tzara şi alţi cîţiva au acceptat să participe la înmormîntarea lui Vallejo, dacă nu cumva vor fi făcut şi mici exerciţii de retorică pe capacul sicriului său. Frecventează cercurile intelectualilor latino-americani din Paris, muzicieni, poeţi, pictori, dezmoşteniţi ai soartei ca şi el, lucrează un timp la o mare companie de presă a noului continent, care-şi avea sediul în Avenue de l'Opera, şi cu ajutorul ambasadei călătoreşte în repetate rînduri în Spania. Continuă să colaboreze la diverse publicaţii din Perú, lucrează intens şi trăieşte, fără voie şi fără nici o adeziune, boema pariziană, constrîns de lipsa mijloacelor materiale. Articolele şi scrisorile lui din această perioadă ni-l înfăţişează dezgustat de bonzi, de mediile boemei, epidermice, labile, căutînd în cetatea bătrînă şi echivocă de pe malurile Senei un punct de reper pentru ingenuitatea lui, pentru elanurile umanitare de atîtea ori naive, donquijoteşti. Sub imperiul acestor elanuri, descoperă fenomenul sovietic şi se încadrează printre marxiştii militanţi, călătoreşte în U.R.S.S. şi, entuziasmat de spiritul anilor 1928—1929, energia începuturilor, pornirile generoase, discuţiile aprinse pe temele cele mai fantaste, purismul etic, dinamica socială etc., scrie o carte de impresii, dînd indirect o replică Parisului burghez plin de contraste şi de o rigiditate aşa cum era în acei ani. Volume de versuri nu mai publică. Abia după moarte i-a apărut cea de-a treia culegere, intitulată de prieteni *Poemas Humanos* (1939), cuprinzînd poeziile scrise de-a lungul anilor de viaţă petrecuţi în Europa şi în cea mai mare parte la Paris. Expulzat din Paris pentru ideile sale în decembrie 1930, trece în Spania, unde tipăreşte romanul *Tungsteno* şi o nouă ediţie din *Trilce*, prefaţată entuziast de José Bergamín şi salutată ca eveniment literar de fruntaşii generaţiei spaniole de la 1927, Diego, Salinas, Alberti, Lorca. Altă călătorie în Soviete, iarăşi la Paris unde e reprimit, războiul din Spania la care participă cu exaltare şi scrie ciclul *España, aparta de mi este càliz*, mizerie, boală, persecuţii, imbecilitate

sau opacitate ambiantă, muncă enormă, istovitoare ca şi dorul de ţară şi de acel *hogar* obsesiv, metaforă şi himeră a unui suflet pe care toate ororile şi ticăloşiile înfruntate n-au reuşit niciodată să-l epuizeze. I-au epuizat însă trupul, care într-o Vinere mare, la 15 aprilie 1938, cade răpus de o boală ciudată : nici unul dintre clinicienii Parisului n-au izbutit să-i stabilească etiologia.

Pompa funebră n-a lipsit. A fost expus la *Maison de la Culture* şi glasuri condescendente i-au pulverizat în jur un nimb de cuvinte frumoase şi goale, cum sînt aproape întotdeauna cuvintele rostite la înmormîntări. Cel ce murea era un necunoscut. Nici pînă astăzi Parisul nu s-a învrednicit să-i publice în traducere o ediţie civilizată de poezii, unuia dintre marii poeţi contemporani ai lumii, căruia îi umilise existenţa cu frumuseţile sale frivole şi cu indiferenţa lui de Narcis plonjat în oglinzile Senei. Toate le-a răscumpărat doar infinita sensibilitate şi afecţiune a unei franţuzoaice, Georgette Philippart, care i-a fost soţie pînă în ultimul ceas, şi sprijin inestimabil în turmentata şi dureroasa lui existenţă.

III

César Vallejo e un poet cu o conştiinţă tragică a vieţii şi a societăţii umane, apropiat pe unul din filoanele poeziei sale, de Serghei Esenin, în sensul că pe suprafaţa luminată de candorile copilăriei, de farmecul sublim al universului ei exterior şi interior deopotrivă, se instaurează tot mai insistent umbra pustie a unor deveniri tragice, exacerbată de seismele unei sensibilităţi ce nu se poate echilibra — de unde predispoziţia pentru viziunile defetiste şi rezonanţa de profetic şi grav *lamento* a multora dintre poemele sale. Chiar de la începuturile sale, situate sub semnele *modernismului* hispano-american şi al tradiţiei specifice lumii sale, poetul spune :

Hay golpes en la vida tan fuertes...

şi obsesia acestor lovituri nu-l părăseşte niciodată ; se modifică doar intuiţia originilor, care, stabilite mai întîi

în sfera unei fatalităţi transcendente din ceaţa căreia se prefigurează *„los heraldos negros que nos manda la muerte"* — motiv niciodată abandonat în întregime — migrează treptat către însăşi structura socială a lumii, paralel cu evoluţia ideilor sale spre stînga. Motivul alienării omului şi al degradării valorilor primordiale nu este, în poezia lui, de nuanţă *romantic-rousseauistă*, aşa cum au subliniat unii exegeţi. Frecvent evocatul *El hogar* nu e o realitate, ci un mit parabolic, o irealitate menită să concentreze semnificaţii şi să devină un pol al tuturor aspiraţiilor ; e formula magică a unui descîntec anxios, descîntec de dragoste, de durere, de moarte. El nu e un poet patriarhal, plin de sănătate şi de vigoare frustă, predicînd idealul vieţii rustice sau bucolizînd modern ca un Robert Frost, îndrăgostit de cîmpurile şi de pădurile Noii Anglii ; dar nici bardul de o paloare lunară, suspendat într-un claustru spectaculos şi decorativ, populat de fantome şi de zoologia nocturnă a romanticilor şi visînd orizonturile tonice ale satului natal, căminul părintesc, natura şi toate cele ce se pot implica într-o terapeutică elementară. *El hogar* e o etapă ireversibilă a biografiei sale interioare, devenită însă o permanenţă în conştiinţa poetului ; o permanenţă ce se implică în orice act de aproximare tragică a lumii, a realităţii condiţiei umane. Un exeget italian observă cu îndreptăţire că acestui concept fundamental în poezia lui Vallejo i se opun altele, într-o echilibrare polară a conştiinţei sale *călătoriile* şi *drumurile*. Ele sînt viaţa reală, cea care-l îndepărtează mereu de universul unei existenţe armonioase şi îl apropie de termenul fatal, nu al morţii, ci al unei *dispariţii* oarecum înrudite cu aceea a lui Bacovia. Ca şi la poetul român, dispariţia se leagă de imagini monoton-abisale, ploi îndelungate care absorb şi dizolvă, toamne indiferente ; şi sentimentul ei o anticipează, încît viaţa pare egală cu vidul rămas în urma ei, viaţa nu e *„lo que aùn no haya venido"* ci *„lo que ha llegado y ya se ha ido"*, o realitate pe care o simţi numai atunci cînd a expirat, pentru că, metaforic vorbind, existenţa ei nu se lasă percepută decît într-un deplin sincronism cu expirarea, cu

dispariția. Sub imperiul unei umilințe incerte, el se simte uzurpatorul unor existențe posibile :

Toate oasele mele sînt ale altora ;
poate că le-am furat,
poate mi-am însușit ceva
ce altuia-i fusese dat să aibă —
și-mi spun că, dacă nu m-aș fi născut,
un alt sărac ar fi băut cafeaua.
Tîlhar perfid ce sînt... Unde voi merge ?

și, apăsat de o culpabilitate prezumtivă, simte nevoia unei ispășiri întru generozitate, cerînd iertare tuturor necunoscuților și risipindu-se unanim : *„quisiera yo tocar todas las puertas / y suplicar a no se quién perdon / y hacerle pedacitos de pan fresco / aqui en el horno de mi corazón"*.

Viața ca perimetru dat e o zonă pe care o intuiește poetul în cursul uneia dintre experiențele fundamentale din biografia lui : închisoarea unde e deținut pe nedrept. De aici derivă unul dintre motivele de temelie ale volumului de maturitate, intitulat *Trilce*, motivul recluziunii, depășind în cele din urmă sfera proprie a termenului și colaborînd la o viziune a existenței recluzive, a vieții și chiar a personalității omului în permanentă și dureroasă conexiune cu fenomenele obiective sau subiective, care-i impun o vastă și inexpugnabilă rețea de determinări. În această stare de falsă emancipare a maturității, care e în fond o sclavie absurdă, Vallejo luptă să reconstituie pe plan simbolic hotarele căminului părintesc, obsedat de ideea *mamei* în sensul unei zeități protectoare, singura capabilă să dea vieții o armonie, un echilibru, un rost — singura pasibilă să patroneze suprema virtute umană : iubirea. Sub auspiciile maternității ca mit universal, întreaga fiziologie a existenței devine un ritual plin de semnificații și de sensuri sublime — și nostalgia unor asemenea deveniri e boala care devorează aproape întreaga poezie publicată de César Vallejo în timpul vieții. În această contingență aș spune că el e un poet al *eticului*, desigur nu la modul unor slogane, a unor precepte propovăduite monoton, ci în sensul aspirației spre acele

Scanned with OKEN Scanner

valori etice care girează autenticitatea vieţii şi o apără de mistificările conjuncturilor, de toate acţiunile devastatoare ale timpului şi ale vîrstei.

Conceptul *mamei* a constituit leit-motivul aproape al tuturor exegeţilor poetului pînă la a se dezvolta pe marginea lui incursiuni psihanalitice sau a se vorbi despre un complex oedipian. Prezenţa femeii, oricum ar fi ea invocată, e adusă la numitorul matern, încît toate observaţiile făcute pot avea o deplină justificare, dar această reducţie generală trebuie situată mai categoric pe planul suprapus al simbolurilor, al semnificaţiilor superioare, şi astfel detaşată de sensul ei imediat. Căci obsesia mamei nu se constituie în universul psiho-senzorial, ci undeva într-o lume aparte, în sfera mitologică şi chiar metafizică a poeziei lui Vallejo. Femeia e matricea supremă, leagănul originar şi temelie ulterioară a vieţii, credinţă foarte *cholo*, dar apropiată şi de viziunea noastră ţărănească în spiritul căreia femeia şi nu bărbatul e simbolul casei, al statorniciei, al familiei. Nu se implică aici un fond freudian, ci e doar forma specifică a aspiraţiei spre valorile cardinale care se situează la baza întregii sale poezii, reprezentînd un punct de reazim împotriva a tot ceea ce înstrăinează omul deopotrivă înlăuntrul său şi în ambianţa realităţii exterioare. Faptul e şi mai evident cînd confruntăm prezenţa acestui concept în *Trilce*, unde el ne apare în lumina retrospectivă a copilăriei evocate mereu, şi în *Poemas humanos*, cartea postumă a lui Vallejo. Aici mama se estompează o dată cu copilăria poetului, şi dacă motivul ca atare îşi va mai face apariţia el va fi amplificat tot mai mult în rezonanţa lui simbolică, gravitînd în jurul Spaniei — „*madre España*“ —, a Republicii devenită mama tuturor celor ce caută un sens în realitatea alienată şi ostilă a vieţii, tuturor dezmoşteniţilor, prizonierilor himerei. O clipă se întrevede chiar imaginea unei societăţi materne, mai bine-zis a unei *comunităţi*, căci structura ei ideală, aşa cum o proiectează poetul, conjugă teze marxiste şi concepte creştine : ideea de justiţie socială se întemeiază şi pe iubirea aproapelui, într-o armonie cu pronunţată tentă edenică.

Scanned with OKEN Scanner

Universul construit de poet, sub această dublă determinare, e o utopie generoasă, uşor colorată de un donquijotism ingenuu, dar traversată de o imperceptibilă undă tragică, în ciuda elanului şi a tonului profetic ce caracterizează volumul lui postum. Acea *conştiinţă tragică a vieţii* rămîne realitatea fundamentală a lui Vallejo, după cum emotivitatea lui incandescentă, dizolvantă, transpare fie şi în cele mai voit lucide dintre poemele sale scrise în ultimii ani de viaţă, sub imperiul unor mituri constructive. Vigoarea poeziei sale constă poate tocmai în conflictul dintre puterea lui de a proiecta o lume de maximă puritate şi elevaţie, şi intuiţia acută a hotarelor neantului, care se transcrie pretutindenea cu un subtext tragic ; *heralzii negri* nu mai sînt, în cele din urmă, mandatarii morţii, ai unui *descanso final,* cum ar fi spus Unamuno, ci devin ipostazele necunoscute şi tulburătoare ale propriilor noastre dimensiuni abisale, crainici ai morţii din noi înşine, ai unei morţi care *ne ucide în viaţă.* Împotriva acestei morţi îşi construieşte el întreaga operă, căutînd cu disperare să polarizeze toate forţele care pot opera nu numai în realitatea înconjurătoare, ci şi în aceea a omului însuşi, şi de aceea întreaga lui poezie ca şi proza, mai puţin revelatoare de altfel, se constituie într-o mitologie a redempţiunii.

Este deci subînţeles faptul că César Vallejo acordă poeziei o putere de acţiune umană şi, în consecinţă, o funcţie anumită, că o scoate din captivitatea gratuităţii şi jocurilor sterile, foarte în vogă de cel puţin un secol încoace, sub semnul diverselor formule estetice, nu mai puţin *formule* chiar atunci cînd neagă orice formulă şi proclamă anarhia. El a asimilat întregul registru al experienţelor poeziei moderne, de la Baudelaire şi Rimbaud la expresionism, la suprarealism şi de la modernismul lui Rubén Darío (vizibil în prima lui culegere *Los Heraldos negros)* la ultraismul anilor 1920—1925, dar a rămas mereu în afara acestor orientări, ca mai toţi marii poeţi universali ai generaţiei sale şi ai celor ce i-au urmat. Limbajul poeziei sale e profund modern — dacă acest adjectiv-prostituată mai poate spune ceva cititorului —, e limbajul poeziei de azi, deşi foarte personal şi cu particularităţi stilistice deosebit de incomode

Scanned with OKEN Scanner

traducătorului şi uneori chiar lectorului connaţional. Dar poetul refuză poezia numită *pură*, şi experimentul în sine nu-l ispiteşte. Există un număr de eseuri deosebit de importante pentru cunoaşterea opiniilor sale în această privinţă : *Contra el secreto profesional, Los artistas ante la politica, Literatura proletaria* etc., apărute în presă prin 1927—1928. Punctul său de vedere e foarte tranşant, dar şi nuanţat. Artistul neutru, *lipsit de sensibilitate politică*, îşi demonstrează *platitudinea spirituală, mediocritatea umană* şi *inferioritatea estetică*, fapt confirmat cu strălucire de evoluţia liricii universale după cel de-al doilea război mondial, cînd, îndeosebi acolo unde împrejurări istorice ingrate au arătat-o şi mai elocvent, estetismul devine cea mai comodă modalitate a conformismului. Comodă în sensul că e un conformism disimulat prin recuzită. E o tăcere, o absenţă, o eschivare discretă din faţa marilor drame şi traumatisme ale omului. Aici însă intervin o serie de precizări de maximă actualitate, care definesc arta poetică a lui Vallejo, detaşînd-o net de orice profesiune meschină a sloganului şi a propagandei electorale versificate. Adept fervent al revoluţiei, călător entuziast în Sovietele primului deceniu, poetul se arată refractar la lirica maiakovskiană şi refuză poezia cu program, îndoctrinarea şi obedienţa ideologică, în spiritul catehismului. Poezia nu transpune idei şi concepte, ci suscită în om *o nouă sensibilitate politică*, creează *o nouă materie primă politică în natura umană*, iar modul specific în care acţionează e acel al unor *„inchietudini şi nebuloase politice"*. Tezele ce aveau să ducă la formularea realismului socialist Vallejo le respinge ca neavenite în artă : literaturii publicistice a lui Maiakovski — pe care nu-l apreciază ca poet — el îi opune creaţia lui Dostoievski, unde vede prototipul adevăratului scriitor politic, capabil să dezlănţuie în oameni ideile generoase ce stau la temelia unei viziuni a ordinii şi a justiţiei viitoare.

În ultima analiză, politica poetului e aceea a condiţiei umane şi aici vom recunoaşte propriile noastre idealuri de azi, cînd după atîtea experienţe ce ne-au traumatizat spiritul, după atîtea cuvinte-paraziţi, cuvinte-măşti, cu-

Scanned with OKEN Scanner

vinte-narcotice, cuvinte-anticuvinte, neant verbal sau ceață artificială pentru protecția crimei, ticăloșiei, minciunii, revenim crispați, dezgustați, bîntuiți de coșmarele unor itinerarii monstruoase, spre singurul pol statornic al creației, spre condiția noastră de oameni, care ne poate răni, tortura sau ucide, dar nu ne poate înșela niciodată.

Avînd ca punct de plecare platforma expresiei moderniste, ca urmare a unei admirații juvenile pentru Darío, limbajul poetic al lui César Vallejo se formează în cea de-a doua carte *Trilce*, care poate avea și valoarea unui laborator experimental foarte bogat și cu atît mai demn de interes cu cît premisele experimentalismului sînt oarecum străine de competiția curentelor de avangardă ale vremii și anticipează substanțial preocupările majore de astăzi pentru limbaj. Cartea aceasta unde poeziile sînt fără titlu, notate doar cu cifre latine, e unitară și eterogenă în același timp ; unitară sub raportul universului ei — dominat, după cum spuneam, de motivul existenței recluzive și de o nostalgie a căminului, obsesivă, devorantă, — și de asemenea prin tonul foarte particular vallejian, egal cu el însuși în ciuda gamei largi a mijloacelor stilistice abordate care-i dau caracterul eterogen și lasă impresia unei maxime libertăți de expresie. De la violentarea lexicului, cu plăsmuiri verbale arbitrare la modul :

999 calorías.
Rumbbb...Trraprrrr rrach...chaz
Serpentinica u del bisochero
engirafada al tímpano.

pînă la graiul poetic oral, cu inflexiuni naiv-infantile, sau la expresia abstractă complexă și impenetrabilă, *Trilce* dezvoltă o bogăție stilistică deconcertantă, fără a afecta însă vibrația emotivă atît de sesizantă, care traversează ca o lavă întreaga creație a lui Vallejo. Schematizînd voit, pentru un avantaj de evidență, aș spune că *Trilce* e antiteza primului volum *Los Heraldos negros*, pentru ca în *Poemas humanos* să apară sinteza limbajului poetic al lui César Vallejo, beneficiind de toate experiențele anterioare ce se dirijau spre adecvarea perfectă, spre identitatea totală a substanței și a expresiei, spre acel moment

Scanned with OKEN Scanner

de realizare supremă a oricărui artist, cînd *expresia devine substanță.*

Vallejo nu e un poet al metaforei — și aici e prima sa apostazie într-o epocă de ecloziune, de impetuozitate și de adevărat desfrîu metaforic (vezi codul și practica suprarealiștilor, ultraiștilor, imagiștilor, generația de la 1927 etc.). Studiul care inaugurează acest volum aduce toate lămuririle necesare asupra raporturilor *poezie-metaforă ;* drept aceea nu mai revin. Procesul de *demetaforizare* a poeziei contemporane își are în lirica lui unul din punctele de plecare, ceea ce-i sporește gradul de actualitate și de interes în cercurile poeților din noile generații de pretutindenea. Metafora se retrage din primul plan al suprafeței stilistice, nu mai are relieful și articulația ei barocă, efectul ei de clar-obscur trece în umbră, se dizolvă într-un anume grad în tonul liniar și abrupt al vorbirii poetice, care capătă în acest fel o densitate mai accentuată și o stringență aparte :

Încrede-te în ochean, și nu în ochi ;
în scară da și niciodată în treaptă ;
în aripă și nu în pasăre
și doar în tine, doar în tine, doar în tine.

Încrede-te în perfidie, nu în perfid ;
în cupă da, și niciodată-n vin ;
în hoit și nu în om
și doar în tine, doar în tine, doar în tine.

Poetul animă și concretizează cele mai abstracte elemente de morfologie : „*sus tristes paras, sus entonces funebres*“ (triștii săi *pentru,* funebrii săi *atunci)* „*el como que sencillo, que fulminante el cuando*“ (cît e de simplu *cum,* cît de violent e *cînd),* ceea ce-l face uneori intraductibil, sau asociază telegrafic noțiuni eteroclite, de la termenii abstracți de filozofie sau fizico-matematici pînă la cele mai licențioase substantive anatomice. O rezonanță de dialog cu un interlocutor care e adesea el însuși, o tehnică intermitentă a enumerărilor foarte expresive prin caracterul lor neașteptat, uneori largi, desfășurate pe un re-

gistru polifonic, alteori sacadate, reduse la efecte de cor vorbit :

În societate, în sticlă, în cărbune
se duse ; şovăi vorbind în aur, străluci,
se-ntoarse, în ascultare ;
în catifea, în plîns, se umili.

sau obsesive, monotone :

Adio, fraţi sînpetri,
heracliţi, erasmi, spinoza !
Adio, trişti episcopi bolşevici !
Adio, guvernanţi în dezordine !
Adio, vin ce e în apă ca vin !
Adio, alcool ce e în ploaie !

Ceea ce caracterizează limbajul lui Vallejo, dincolo de arsenalul stilistic şi de toate gamele lui, e o ciudată *tensiune a verbului ;* ai sentimentul că el inoculează cuvintelor o febră necunoscută, care e exaltare şi suferinţă, dar niciodată delir. E o otravă ingenuă, care circulă prin cuvintele lui, o licoare stranie ca toate acele droguri indiene extrase din flora pampasului şi a stîncilor înnebunite de soare, de singurătate şi sălbăticie paradiziacă. Acest limbaj e impermeabil la analiza critică, e aproape imposibil să-i pui în evidenţă articulaţiile şi să-i detectezi structura intimă. Detaliul detaşat e prea puţin ilustrativ, îşi pierde imediat identitatea pe care o are în context. Şi aceasta e una din trăsăturile definitorii ale poeziei actuale, ale poetului de după experienţa avangardistă, care operează cu mari planuri stilistice şi nu se lasă aproximat prin detalii revelatoare ; e poate una din tendinţele de azi ale tuturor artelor.

Dar în cele din urmă asemenea argumente ale actualităţii lui César Vallejo sînt inutile : poetul sfidează raţiunile şi argumentele ce i se dedică, existenţa lui, azi ca şi întotdeauna, devine unul dintre acele adevăruri ce nu mai trebuiesc demonstrate. Parafrazîndu-l, aş spune că timpul lui nu se mai teme de orologii...

p.s. ...se mai teme doar de imbecili, sau îi e silă de ei pînă la a-şi întuneca în trecere moleculele lui transparente. Timpul tutu-

ror marilor poeţi are oroare de imbecili, de imbecilul surîzător şi receptiv, care nu uită să te citeze amestecînd aurul cu toate materialele galbene, mîndru de curajul lui de a nu-l fi omis... de imbecilul grav şi intransigent, gata oricînd să-ţi facă procesul imperfecţiunilor... lui nu-i scapă nimic... e lucid şi nu admiră pe nimeni... de imbecilul petulant, inteligent şi cultivat, maimuţărindu-şi modelele, dar minimalizîndu-le condescendent ca pe nişte modeşti precursori ai inexistenţei sale. O, sărmanul Vallejo, pînă azi umbrit de abdomenul unor emuli mediocri sau de pletele altora, subtile tenii verbale, exotice, avangardiste, inovatoare, originale, decorative în intestinele unei spiritualităţi intoxicate de o gastronomie sofisticată şi moartă. Niciodată ca astăzi cerneala n-a avut o mai acută nevoie de insecticide violente, ca să ucidă în germene virulenţa paraziţilor hîrtiei !

Scanned with OKEN Scanner

TOMASI DI LAMPEDUSA

I

Există cărţi frumoase ce se citesc cu pasiune într-o anumită vreme, cunosc o răspîndire insolită şi profesează cu dezinvoltură o carieră a succesului, iar apoi revin obosite în rafturi, rămînînd să alimenteze un capitol de istorie literară conştiincioasă. Unele dintre ele îşi păstrează un rest de viaţă ca să se redeştepte cîndva, după lungi hibernări, într-un ceas sorocit de o zodie a metempsihozei sensibile, altele adorm pentru totdeauna. Există şi marile romane ale autorilor geniali : un Stendhal, un Dickens, un Dostoievski — care nu adorm niciodată. Pe coperţile lor, titlurile pălesc treptat în profitul numelor de autori, ce le includ imperceptibil. În asemenea cazuri, scriitorii se confundă parcă, mereu mai mult, cu propriile capodopere. Există însă şi cărţi singuratice, ivite ca din necunoscut, capabile să marcheze o epocă, în ciuda faptului că autorii lor par cvasi anonimi şi adeseori timpul le disimulează fizionomia pînă la dispariţie. După două secole şi şi mai bine, cu excepţia specialiştilor, cine mai ştie că abatele Prévost a fost un scriitor foarte fecund şi, la drept vorbind, cîţi dintre cititorii străini ai celebrului său roman nu trebuie să facă un efort de memorie ca să-şi amintească numele autorului lui *Manon ? Ghepardul* mi se pare a face parte dintre acestea.

Chiar de la apariţia cărţii (noiembrie 1958), salutată ca un eveniment neobişnuit, *„unul din marile romane ale acestui secol, unul din marile romane de totdeauna“*, cum

zicea Aragon, nu se ştia nimic despre autorul care murise înainte de a o vedea tipărită. Numele lui Giuseppe Tomasi di Lampedusa nu spunea absolut nimic fie şi celui mai avizat dintre literaţii Italiei de azi. Abia mai tîrziu s-au schiţat cîteva încercări de aproximare biografică, printre dificultăţi nebănuite, izvorînd din eleganta discreţie ce caracterizase viaţa enigmaticului prinţ sicilian. Credem că cititorul are dreptul la puţinul ce-l ştim noi înşine, şi de aceea nu vom ezita să purcedem la o sumară prezentare.

II

Subtilul poet şi prozator Giorgio Bassani, care dirijează la editura milaneză Feltrinelli o importantă colecţie de literatură, a primit într-o zi, de la o cunoştinţă ce-i telefonase în prealabil, manuscrisul unui roman intitulat *Ghepardul*. Era, după cum i se spusese, opera unui prinţ care murise prin vara lui 1957 într-o clinică de la Roma. Abia luînd cunoştinţă de numele lui, îşi aduse aminte că e dintre puţinii care avuseseră prilejul să-l vadă cu doi ani înainte la San Pellegrino Terme, unde, la o convenire literară, Eugenio Montale lansase un nou şi talentat poet : Lucio Piccolo. Poetul, el însuşi baron sicilian de Capo d'Orlando, venise întovărăşit de un văr cu o ţinută impunătoare de nobil vag desuet, parcimonios la vorbă, păstrînd o rezervă seniorială nu fără inflexiunile de politeţe ale gentilomului ireproşabil. Cum Lucio Piccolo fusese revelaţia acelei întîlniri — astăzi el e consacrat în prestigioasa colecţie „Lo Specchio" de la Mondadori —, vărul său fusese înregistrat mai mult ca un personaj secundar, de oarecare interes pentru pitorescul de ambianţă, şi nimenea nu-i reţinuse numele decît cu totul în treacăt, ceea ce se pare că era şi dorinţa lui intimă. Ca şi pe un Faulkner, mediile literaţilor îl ispiteau prea puţin pe Tomasi di Lampedusa. După terminarea manifestărilor din oraşelul lombard, s-a reîntors acasă şi nimenea nu l-a mai văzut niciodată. Fidelă unei conduite de viaţă, moartea avea să-l salveze la vreme de interviuri şi de toate curiozităţile publicitare.

Scanned with OKEN Scanner

Giuseppe Tomasi, duce de Palma şi principe de Lampedusa, descinde dintr-o străveche nobilime siciliană, care-şi pierde genealogia spre începuturile evului mediu. Născut la Palermo în 23 decembrie 1896, îşi urmează studiile pînă în anii primului război mondial, cînd pleacă să lupte ca ofiţer pe frontul german. Cade prizonier şi e internat în lagărul de la Posen. După o primă tentativă ratată, izbuteşte să evadeze fericit a doua oară şi revine în patrie rămînînd în cadrele armatei pînă în 1925, cînd demisionează retrăgîndu-se la proprietăţile strămoşilor lui insulari. Acolo, într-o Sicilie a vechilor mituri eline, unde sub soarele sudic se mistuiau în văzduh miraje îndepărtate deasupra cîmpurilor ce exaltaseră lira lui Teocrit, unde visase poetul filozof de la Agrigento, înainte de a fi înghiţit de vulcan, şi marea desena pe luciul stîncilor profiluri de nimfe himerice, şi-a petrecut viaţa de solitar. Dictatura lui Mussolini a detestat-o şi a căutat să se izoleze şi mai mult de orice contact cu oficialitatea. A făcut îndelungate călătorii în Anglia, în Letonia, de unde-şi trăgea originea paternă soţia lui, Alessandra Wolff-Stomersee, în Franţa. Singura activitate publică, în anii de după al doilea război, a fost aceea de preşedinte al Crucii Roşii din Sicilia. Se pare că, de asemenea, obişnuia să primească un mic grup de tineri cu care întreţinea colocvii literare într-o totală discreţie, fără să dea nici o clipă a se bănui propriile sale preocupări în domeniul scrisului.

În fond, îndeletnicirile lui de căpetenie erau lectura şi meditaţia. Cunoştea în original cîteva din principalele literaturi europene — îndeosebi cea franceză din secolul trecut şi pe marii prozatori englezi. Printre manuscrisele lui s-au descoperit interesante eseuri despre autorii preferaţi, între care, lucru semnificativ, Stendhal ocupa locul întîi. Trebuie, oare, să conchidem foarte categoric, aşa cum au făcut mai cu seamă francezii, că Lampedusa e ucenicul marelui romancier ? M. Galey vorbeşte despre *universul stendhalo-proustian* al principelui Salina, eroul *Ghepardului*. Aragon imaginează o rudenie între Tancredi Falconieri şi Fabrice del Dongo. Poate mai util ar fi să remarcăm apartenenţa lor la aceeaşi familie de spirite, decît să încercăm a detecta influenţe directe. Mai

Scanned with OKEN Scanner

util şi mai aproape de adevăr. Marii scriitori comunică între ei dincolo de epoci, şi acest fel de a comunica e şi mai mult, şi mai puţin decît o simplă influenţă. Valorile care trec de la unul la altul se completează şi se desăvîrşesc printr-o suită de metamorfoze efectuate la un nivel greu perceptibil. Dacă lecturile stendhaliene te ajută să pătrunzi mai uşor în universul *Ghepardului*, nu e mai puţin adevărat că şi cartea lui Lampedusa îţi poate dezvălui noi şi necunoscute aspecte ale autorului *Mănăstirii din Parma*. După cum cititorul lui Proust îl va cunoaşte mai bine pe Balzac — şi chiar pe Saint-Simon ! — decît acela ce n-a parcurs niciodată literatura proustiană.

Soţia lui Tomasi di Lampedusa, autoare de remarcabile studii psihologice, vicepreşedintă a Societăţii Psihanalitice Italiene, îşi amintea că intenţia de a scrie un roman istoric avînd ca personaj central figura străbunului său Giulio di Lampedusa, astronom pasionat, i-o mărturisise soţul ei încă prin 1932. Preocuparea aceasta o atestă şi cîteva dintre nuvelele şi povestirile rămase printre manuscrisele sale şi publicate în volum după apariţia *Ghepardului*. Unele din ele sînt, evident, studii în vederea viitoarei cărţi pe care ezita s-o scrie dintr-un exces de scrupul artistic, simţind nevoia unor multiple acumulări. Căutările pe care le vădesc bucăţile respective sînt nu numai de domeniul fizionomiei eroilor sau ai atmosferei. Ele se orientează şi în direcţia sondajului autobiografic, a introspecţiei şi chiar a manierei de a scrie.

Publicarea lor a deziluzionat oarecum pe cei ce nu înţeleseseră din lectura *Ghepardului* că Lampedusa e tipul autorului unei singure cărţi, şi nu s-au putut adapta la intimitatea laboratorului artistic în care ne introduc aceste studii. Dintre povestirile independente, prima, *Dimineaţa unui arendaş*, scrisă destul de cuminte în spiritul tradiţiilor prozei siciliene, pare a fi un fragment de nou roman. A doua, *Plăcerea şi Legea*, e în schimb de o categorică modernitate cu nuanţe expresioniste, iar ultima, poate cea mai interesantă, e povestirea fantastică a iubirii dintre un student şi o sirenă, auzită de autor de la un bătrîn profesor, eroul său, care-i destăinuieşte acest îndepărtat episod de tinereţe. E aici o reverie a antichităţii senzuale, un ecou nostalgic al universului elin, atît de viu

în Sicilia, unde un duh de mitologie alină, între mare şi stînci, umbrele de niciodată ale amanţilor Acis şi Galateea.

Cartea cuprinde şi opt capitole autobiografice, intitulate *Meleagurile primei mele copilării,* pagini de evocare pregnantă a anilor care, întorcîndu-se uneori, plimbă prin vîrstele tîrzii aureola lor diafană. Mai mult ca oriunde se prefigurează aici lumea *Ghepardului* şi se luminează raportul Fabrizio Salina — Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

Apariţia povestirilor a trezit reacţii deosebite : deziluzia despre care vorbeam s-a întovărăşit cu entuziasmul altora, sau cu indignarea celor ce consideră că a publica negativele găsite prin laboratorul scriitorului e aproape o impietate. Uneori e într-adevăr aşa, şi admiraţia cititorului se simte ultragiată de zelul absurd al arhivarului indiscret sau de cupiditatea moştenitorului pornit să valorifice fie şi cea mai anodină însemnare descoperită într-un sertar uitat. Nu e însă cazul povestirilor lui Lampedusa. Giorgio Bassani crede că ele sînt *„întru totul demne de a figura alături de capodoperă şi de a fi preţuite aşa cum sînt : minore doar prin dimensiuni, nu şi prin valoare intrinsecă"*. Şi poate că are dreptate, căci de atîtea ori studiile pictorului, în vederea unei compoziţii mai ample, prezintă ele însele un interes artistic independent. Chiar atunci cînd valoarea bucăţilor lui Lampedusa nu se păstrează la înălţimea *Ghepardului,* ele rămîn documente capabile să ne faciliteze accesul spre izvoarele ascunse ale uneia dintre cărţile care au îmbogăţit literatura contemporană.

Decenii de-a rîndul se pregătise Lampedusa pentru a-şi scrie capodopera. Nefiind, din fericire, scriitor profesionist constrîns să-şi afle în literatură sursa de existenţă cotidiană, Lampedusa şi-a urmat procesul firesc de elaborare lentă, care corespundea structurii talentului său şi abia în 1955, probabil stimulat şi de succesul vărului său Lucio Piccolo, se apucase să scrie. Lucra intens, fără întreruperi, şi cartea a fost isprăvită destul de repede. Curînd după ce o transcrisese, dîndu-i forma definitivă, avea să cadă bolnav de un cancer al stoma-

Scanned with OKEN Scanner

culuí, care l-a doborît în cîteva luni. Vertigiul succesului, care a răpit un nume de solitudine heraldică imprimîndu-l pe sutele de mii de exemplare ale ediţiilor de pretutindenea, i-a fost dat să nu-l mai învăluie.

III

Ghepardul e un poem fastuos al declinului nobiliar, o convertire lirică a unui capitol de istorie contemporană, apropiată, mai mult prin substanţa poeziei decît prin viziune, de *Craii...* lui Matei Caragiale. Ceea ce voi reţine va fi în primul rînd — dincolo, bineînţeles, de marea artă care o patronează — intuiţia mecanismului dialectic al istoriei, şi nu tălmăcirea fiecărui eveniment în parte, nu o dată discutabilă. Aminteam că autorul îşi propusese ca model pentru eroul principal pe un înaintaş al său, dar e limpede că figurii lui Giulio di Lampedusa i se suprapune adesea imaginea lui Giuseppe Tomasi şi că avem de-a face cu o autobiografie trucată. Nu înseamnă, însă, că trebuie să stabilim semnele identităţii între principele Fabrizio di Salina şi principele di Lampedusa. Scriitorul îşi păstrează autonomia şi latitudinea de a se detaşa de omul ce-i serveşte drept prototip, chiar atunci cînd omul acesta este el însuşi. Actul de creaţie, care e un mod de a emite judecăţi artistice asupra lumii, nu se poate concepe fără o asemenea detaşare. Să nu-i atribuim, deci, autorului toate ideile, atitudinile, reflexiile, gesturile eroului său ; să nu imaginăm abuziv o perfectă sincronizare. Multe din cele scrise de Giuseppe Tomasi i-au fost dureroase şi inconvenabile principelui de Lampedusa. Şi în primul rînd metafora complexă, plină de semnificaţii, a însuşi *Ghepardului*. Cum tîlcurile cărţii converg spre ea, să cercetăm alcătuirea barocă — în sensul *cultist* al cuvîntului — a acestei metafore, cu implicaţii aluzive demne de geniul lui Góngora.

Observăm de la bun început că ghepardul nu figurează printre animalele ce s-au consacrat ca simboluri heraldice ; dintre feline n-au fost adoptate la compu-

nerea vechilor blazoane nobiliare decît leul şi leopardul, carnivore curajoase, agresive şi puternice. Gheparzii sînt, de altfel, destul de rari şi iată ce ne spune despre ei vestitul naturalist Brehm : *„Expresia lor e tot aceea a felinelor, dar privirea blîndă şi paşnică precum şi ochii lor buni lasă deja să transpară bunătatea cîinelui"*. În general, prin natura sa, ghepardul se apropie mai mult de cîine : e cel mai uşor de îmblînzit, cum a şi fost din antichitate la egipteni, arabi şi hinduşi, fuge din calea celorlalte fiare, e pasiv şi se mulţumeşte cu puţin. Dacă e atît de rareori văzut prin parcurile zoologice, e pentru că nu suportă captivitatea şi moare. Iată deci trăsăturile la care face subtilă aluzie Lampedusa cînd stabileşte ghepardul ca simbol heraldic al eroului său. Mai mult chiar, el imprimă blazonului o notă de clownerie, arătînd că ghepardul era figurat *danzante,* ceea ce iară contravine heraldicii, conform căreia el trebuie să fie surprins sau cu ghearele ridicate *(rampante),* sau, mai frecvent, în mers *(passante).* Este deci evident că marele scriitor a concentrat în metafora ghepardului din blazonul prinţului Salina întregul destin istoric al unei clase crepusculare.

Moartea aceasta el o priveşte cu o ironie melancolică. Nu cu simpatie şi compasiune pentru nobilimea ce apune, ci cu inflexiune sceptică de ecleziast. El nu încearcă să escamoteze nici una din laturile penibile şi degradante sau dureroase ale comportamentului clasei sale. Căsătoria morganatică a nepotului său, compromisurile aceluiaşi, consimţămîntul lui don Fabrizio la toate actele lui Tancredi, care ar fi trebuit să-l indigneze conform ideii de demnitate aristocratică, toleranţa neputincioasă, incapacitatea practică a întregii familii, lîncezeala dizolvantă care domină atmosfera palatului, în sfîrşit eticheta rigidă ce imprimă vieţii de fiece zi o solemnitate ridicolă de parodie, prin stridentul ei anacronism — toate sînt înfăţişate cu nepărtinirea cronicarului, dublată de reveria melancolică a poetului liric. Această nepărtinire se vădeşte foarte limpede, bunăoară, cînd e confruntată Concetta, fiica cea mai iubită a principelui, cu Angelica, fata parvenitului Sedara şi rivala ei în dragoste, care o va învinge. Frumuseţea Concettei este evanescentă, are ceva

Scanned with OKEN Scanner

ireal, ceva de fecioară adormită într-o raclă secular : o frumuseţe zadarnică. Angelica e, dimpotrivă, întruchiparea atributelor de supremă feminitate palpitantă, la care farmecul ingenuităţii se împleteşte cu superba carnaţie a unei Venere terestre de Palma Vecchio. Frumuseţea ei e un strigăt de vitalitate solară. Autorul nu i-a imprimat nici măcar imperceptibila tentă de vulgaritate, pe care i-ar fi îngăduit-o originea ei profund plebee, lăsîndu-i astfel neîntinată splendoarea de nenufar crescut din umilinţa bălţii obscure.

Dar burghezia îi e dezagreabilă lui Lampedusa ca şi eroului său. O vedem cînd ni se înfăţişează imaginea lui Calogero Sedara, de o manieră ce asociază realismul cel mai lucid cu grotescul subţire. Propriu-zis nu este vorba de ură activă, ci mai curînd e un amestec de uimire dispreţuitoare, de neputincioasă repulsie şi de superioritate sarcastică. Don Fabrizio Salina e un Romulus Augustulus bătrîn, care cedează, fără o altă împotrivire decît aceea lăuntrică, în faţa hirsutului şi meschinului Odoacru. Ceea ce îl fascinează la Calogero e vigoarea, care, în ochii lui, ia uneori aspectul virulenţei monstruoase. El simte că implacabilul *Perpetuum mobile* al istoriei îl îndepărtează tot mai mult de scena glorioasă pe care evoluaseră strămoşii săi şi unde ultimii descendenţi nu mai rămîn decît în chipul unor prezenţe spectrale. Singura consolare — dacă mai poate fi — e o meditaţie sceptică unită cu vaga resemnare. Sceptică, însă, şi nu nihilistă — cum susţinea Enrico Falqui în mod cu totul inexplicabil. Oare crede criticul italian că firesc era să întîlnim în carte un erou cu biografia principelui Salina, care, în împrejurările respective, să fi exultat de optimism şi să fi închinat o odă puterilor ce veneau nu numai să-l înlăture ca individ, ci să-i şi dizolve posteritatea, înstrăinînd-o definitiv de la rosturile ei, nimicindu-i simbolul şi măreţia moştenită de veacuri ? La urma urmelor, dacă o carte poate fi negată pe asemenea temeiuri, i s-ar putea oferi ocazia de a o face cu Dostoievski, al cărui erou Stavroghin e cu adevărat nihilist. Şi totuşi...

Scepticismul lui don Fabrizio nu e şi al lui Giuseppe Tomasi. Dacă nu vom face această deosebire, nu vom putea înţelege cartea şi o bună parte din frumuseţea ei

Scanned with OKEN Scanner

ne va rămînea străină. De altfel, nu e nici pe departe unica lui dominantă. Lectura *Ghepardului* ni-l arată de atîtea ori pe erou, şi mai cu seamă pe autor, capabil de o comprehensiune a mutaţiilor istorice şi plin de o căldură umană tulburătoare. Pasivitatea principelui Salina e compusă dintr-o infinitate de elemente : incapacitatea de acţiune se conjugă cu înţelegerea, ironia subtilă cu înţelepciunea, mîhnirea bărbătească şi mîndră cu pietatea condescendentă. Universul cărţii îl completează şi celelalte personaje : Concetta, cu orgoliul ei, cu aerul ei de vestală hieratică a unui cult disparent ; Maria Stella, impersonală şi ştearsă, captivă printre evenimente neînţelese ; iezuitul padre Pirrone, mefient, plin de scrupule disimulate şi de prudenţă, ca o umbră a principelui ; Tancredi, cu petulanţa lui mondenă, uşor frivol, uşor superficial şi tandru. El reprezintă, parcă, uneori, latura canină a ghepardului, şi tocmai aceasta îi permite să naufragieze printr-un compromis, în timp ce felinul, leopardescul, se scufundă o dată cu moartea lui don Fabrizio şi solitudinea de fată bătrînă a Concettei. Cît de pregnant ne-o sugerează Lampedusa în ultimul pasaj al cărţii, cînd pielea cîinelui Bendicò, păstrată multă vreme de Concetta, e aruncată pe geam şi, zburînd prin aer, recompunîndu-se o clipă înainte de a cădea în gunoi, seamănă cu un patruped ce dansează, iar piciorul drept de dinainte pare un braţ care blestemă...

Spuneam că *Ghepardul* e tabloul crepusculului nobilimii siciliene, dar marea lui putere de captare, ce-l face să fie mai mult decît un roman istoric, vine din natura lui de poem liric, de elegie meditativă. Melancolia cărţii nu e atît a unei clase care apune, cît mai cu seamă a timpului ireversibil, a vîrstelor omului, ce se succed ca nişte anotimpuri proiectate fantastic. Pornind de la realităţi sociale şi istorice date, Tomasi di Lampedusa ajunge la o distilare supremă şi se înalţă spre sferele unde poezia e una, indivizibilă, ireductibillă, şi unde versul, proza sau teatrul se întîlnesc aflîndu-şi deopotrivă originea. Ceea ce nu izbuteşte să pătrundă romancierul desăvîrşeşte poetul. Uneori o imagine — cine va uita grădina aceea a palatului, printre ale cărei plante de o somptuozitate delirantă prinţul are întîia revelaţie a paraginii ! — o

simplă imagine condensează bogăția de semnificații a cîtorva capitole. Un cuvînt, un leit-motiv, ca bunăoară acela al ghepardului din blazon, îți deschid un întreg orizont. Pînă și frazele par versete cu o ciudată euforie. Cît de absurdă pare, tocmai de aceea, impermeabilitatea unui romancier ca Elio Vittorini, care a respins cartea considerînd-o „eseistică" ! Reproșul poți să-l formulezi la adresa lui Musil, a unui Borges, dar în cazul marelui scriitor italian e cu totul neavenit. Aici ne întîmpină, înainte de toate, poezia.

Referindu-se la disputele unor exegeți cu privirile la ținuturile și localitățile siciliene descrise în cartea lui Lampedusa, regretatul Luigi Russo nota : *„Adevăratul ținut e, desigur, acela al Poeziei, care, după cum se știe, transcende locurile"*. Într-un spirit asemănător s-a exprimat, elogiind *Ghepardul*, și Eugenio Montale, iar Giuseppe Stammati, făcînd bilanțul entuziaștilor și al detractorilor și vorbind despre aceeași poezie a cărții, caută s-o interpreteze în cuvinte judicioase. *„Principele de Salina e reprezentarea fantastică a omului care, fiind ancorat în existența lui terestră prin singura forță a legilor biologice, nu poate decît să lunece spre disoluție și să «curteze» moartea, căreia stelele și planetele, așteptate cu răbdare de Ghepard la ivirea fiecărei seri, îi sînt transparentul simbol poetic"*, spune el și consideră că mesajul ce-l transmite *Ghepardul* e acela *„că viața umană e inutilă dacă se reduce la simpla existență nesusținută de idealuri, sentimente, speranțe, sau cel puțin dureri demne de om"*. E o tălmăcire mai apropiată de adevăr decît cele ce se pierd în interminabile detailări de pedenterie cărturărească sau caută, cu obositoare tenacitate, felurite influențe și referiri. Pentru amuzamentul cititorului nostru vom cita o parte dintre numele pomenite, mai cu seamă în Franța, de către criticii ce s-au ocupat de capodopera lui Tomasi di Lampedusa : Balzac, Stendhal, Merimée, Flaubert, Dostoievski, Cehov, Barrès, Proust, Joyce, Faulkner, Huxley, Valery Larbaud etc. La ce bun, se va întreba cititorul ? Da, într-adevăr, la ce bun o asemenea invocare de nume, care, alăturate, par un fragment de colaj suprarealist ? Cerneala criticului nu trebuie să semene cu a sepiei care

tulbură apa translucidă a oceanului. În ultimă instanță, cartea vorbește ea însăși în toate graiurile celor cinci continente, unde s-a răspîndit cu o incredibilă iuțeală. Numai în patria autorului a ajuns în cîțiva ani la aproape 80 de ediții. Ce altă satisfacție și-ar fi putut visa cel ce-și doarme somnul undeva, într-un cavou, sub pecetea blazonului desuet care patronează amurgul unei genealogii princiare și veșnicia unui artist !

Scanned with OKEN Scanner

CARL SANDBURG

I

Carl Sandburg e un bard american, un poet naţional înrudit sub acest aspect cu Frost şi cu strămoşul său Whitman, un bătrîn de totdeauna, foarte tînăr însă şi viguros împlîntat în solul şi în văzduhul continentului care i-a aruncat întîia sfidare Europei. În patria lui îşi vindea ediţiile în sute de mii de exemplare, ceea ce pentru pragmatismul american era o excepţie destul de rară — şi astfel stînd lucrurile, după ce fusese salutat ca personalitate poetică de rangul întîi, a început a le părea tot mai suspect criticilor care nu înţeleg niciodată să-şi împartă elogiile cu mulţimea. A început a fi contestat, privit cu indiferenţă, în timp ce alte nume cucereau treptat firmamentul labil şi capricios al vieţii literare: T. S. Eliot, Pound, Wallace Stevens sau mai tînărul W. H. Auden, cărora li s-au adăugat William Carlos Williams, E. E. Cummings şi mulţi alţii. Poeţi remarcabili cu toţii, într-o geografie dilatată, unde spaţiul e prea generos pentru ca să justifice rivalităţi teritoriale.

America de Nord a dat literaturii din secolul nostru o serie de poeţi însemnaţi — am mai vorbit despre ei —, printre care se pot stabili preferinţe, dar nu ierarhii forţate, cît timp condeiul se păstrează serios şi nu devine instrumentul volubil al unui capriciu. Cînd într-un asemenea context pronunţi numele lui Sandburg, mai pregnant decît în cazul celorlalţi, ţi se desenează în faţă harta continentului american, după cum în secolul trecut con-

turul ei tremurat între oceane ţi se înfăţişa filigranat în pagina *Firelor de iarbă,* şi mai puţin — imperceptibil aproape — în aceea a poemelor unui Edgar Poe, ceea ce totuşi nu poate duce pe nimenea la concluzia simplificatoare că Whitman e „mai mare" decît autorul *Corbului,* sau viceversa : e aici o caracteristică, un indiciu de specificitate, din care nu se poate extrage mecanic un criteriu al judecăţii de valoare.

Iată sensul în care vom spune că Sandburg e prin excelenţă un poet al Americii contemporane — poetul cel mai popular şi mai democratic. Cei ce-i mai contestă poezia o consideră monotonă, egală în evoluţia ei şi lipsită de rafinament artistic, în sensul în care un Ezra Pound avusese odinioară complexul primitivismului tradiţiei whitmaniene : nu mai e timpul să doborîm arborii pădurilor, ci să sculptăm lemnul, va spune el (*A Pact*). Dar, după cum autorul *Firelor de iarbă* ne-a dovedit uneori că ştie să şi sculpteze în lemnul copacilor doborîţi de torentul poeziei sale (subtilul poet şi eseist american Randall Jarrell a stăruit judicios asupra laturii de artist a lui Whitman), tot astfel şi Carl Sandburg, în vasta lui operă poetică, vădeşte nu o dată preocupări pentru registrele mai dificile şi mai savante ale liricii ; un poet de talia lui nu rămîne prizonierul unei singure direcţii decît rareori, şi anume atunci cînd o epuizează în adîncime, asemeni lui Bacovia, sondînd dureros şi obsesiv sub lumina stelei care-l absoarbe şi-l devorează.

Sandburg e plin de surprize şi poate solicita interesul exegeţilor sub foarte multe aspecte, dincolo de clişeele cu care am debutat şi eu în eseul de faţă : *poet naţional, bard popular al Americii* etc., clişee fatale deîndată ce exprimă adevăruri inevitabile. Poetul care s-a întîlnit cu Pound în admiraţia pentru Brâncuşi, nu era de loc străin de toate experienţele vremii, de toate formele ce pluteau în văzduhul primelor două decenii ale acestui secol, şi în articulaţiile poeziei sale — nu totdeauna atît de simplă şi de accesibilă cum sîntem dispuşi s-o considerăm ! — se întrevăd adesea elementele unei tentaţii avangardiste. Un poet care scrie :

Scanned with OKEN Scanner

Albi, o, albi sînt aburii,
Alb vîntul în zori,
Albi munţii flămînzi.
Neobositul deşert cenuşiu
Neobosita mare sărată
Neobosiţii munţi —
Meditează mereu la ceva
Se-ntreabă mereu : „Ce urmează ?“

sau caligrafează — foarte apropiat, de altfel, de stampele chineze ale lui Ezra Pound — un catren, o poezie de o perfectă transparenţă, o miniatură ca aceasta *Maree :*

Nisipul mării se face roşu
pe unde amurgul se-ntinde şi tremură
nisipul mării se face galben
pe unde şovăind se-nclină luna.

nu pare prea înrudit cu brutalul şi răguşitul aed al industriei negre de la Chicago, aşa cum e îndeobşte cunoscut şi consacrat Carl Sandburg, poet al strigătelor şi al vacarmului, al revendicărilor şi al profeţiilor ameninţătoare. Dar fie şi în versurile sale cele mai dezlănţuit-democrate, există o ostentaţie a prozei, un fals prozaism, un *terre à terre* cultivat cu acută perfidie stilistică de artist modern, care nu ignorează efectele unei orchestraţii complexe. A cînta automobilul, jazul, zgîrîie-norii, poliţiştii, agitatul Broadway etc., la începutul secolului nostru, echivala cu un act de avangardă.

II

De unde a venit poetul ? Dintr-o familie ce-şi urcă genealogia spre evul pionierilor Americii, ai fi ispitit să răspunzi, dar realitatea e paradoxală şi capricioasă : cel mai tipic exponent al sufletului american reprezintă, printre ai săi, prima generaţie născută în Noul Continent. Părinţii lui Sandburg erau emigranţi suedezi, cvasi analfabeţi, goniţi de o sărăcie cumplită spre preeria fertilă a statului Illinois, unde în Galesburg, la 1878, poetul a văzut lumina zilei. Abia isprăvind clasele primare,

el e nevoit să-şi cîştige singur existenţa prin propriile sale mijloace, şi astfel, într-o admirabilă dimineaţă, abordează clandestin un lung tren de marfă cu care parcurge întregul West al Americii. Ani de-a rîndul poate fi întîlnit colindînd întinderile patriei sale şi practicînd cele mai variate meserii : rînd pe rînd el e portar, cărămidar, comisionar, muncitor agricol, soldat în războiul americano-spaniol, campion de fotbal, agent de publicitate, secretar de primărie sau cîntăreţ din banjo. Între timp studiază serios, reuşind să treacă examenul de admitere la un colegiu, pe care apoi îl absolveşte în mod strălucit (nu ca emulul său Frost, lipsit de tragere de inimă la carte !) şi intră în lumea gazetarilor, după ce o vreme, ca voiajor comercial, cutreierase aproape toată America în tovărăşia nelipsitului banjo şi a carnetului unde nota cîntece populare de pretutindenea. Rezultatul e o frumoasă culegere de folclor : *Traista cu cîntece americane (The American Songbag, 1922).*

Pînă la 40 de ani, Sandburg e obligat să trăiască în atmosfera de trepidaţie obositoare a marilor cotidiene din Chicago — a lucrat şi la publicaţii sindicale şi chiar socialiste —, agonisindu-şi o existenţă zbuciumată şi nesigură. După această vîrstă, numele său se impune (apăruse de doi ani prima sa culegere *Chicago Poems*), şi poetul îşi permite să trăiască din venituri literare ; părăseşte deci *„marele abator"*, întemeindu-şi o fermă undeva pe malurile lacului Michigan şi crescînd — cu o rară pasiune — capre de rasă, pentru diverse expoziţii. Douăzeci de ani mai tîrziu, Sandburg se mută cu întreaga lui fermă în Carolina de Nord. (Se spune că mutarea a avut o raţiune pur zootehnică : în ţinutul nisipos al Michiganului copitele caprelor n-aveau de ce se toci şi creşteau prea tare, obligîndu-l pe fermier să le taie mereu şi determinîndu-l să opteze în cele din urmă pentru Carolina de Nord, al cărei podiş pietros îl putea scuti de asemenea îndeletnicire !)

O atare biografie, oarecum excepţională sub zodie europeană, era frecventă în America ; o putem compara cu aceea a lui Hemingway, bunăoară, şi chiar Faulkner, cel născut într-o respectabilă familie de patricieni, a

Scanned with OKEN Scanner

trebuit s-o cunoască de-a lungul vieții sale. E poate și aici una din explicațiile acelei profunde cunoașteri, pe care o mărturisesc marii scriitori ai Americii — e în orice caz unul dintre secretele vitalității lor.

Carl Sandburg a scris enorm. Zeci și zeci de volume de versuri, un debit deconcertant, aproape hugolian. Hemingway spune în una din cărțile lui (*The Green Hills of Africa*) că America își distruge scriitorii în felurite chipuri : „*În primul rînd sub raport economic, ei cîștigă bani. Un scriitor cîștigă bani numai prin hazard, deși cărțile bune aduc întotdeauna bani, la urma urmelor. După aceea, cînd au cîștigat bani, scriitorii noștri își sporesc nivelul de viață și sînt prinși în angrenaj. Sînt nevoiți a scrie ca să-și întrețină casa, nevasta și așa mai departe, și scriu orduri. Nu că ar vrea să le scrie anume, ci pentru că scriu prea repede.*“ Nu cred că e un specific al vieții literare americane : e, într-un grad sau altul, soarta multor scriitori contemporani care nu au altă profesiune și deci altă sursă de venit, decît condeiul lor — visul lui Aretino realizat și generalizat, din păcate nu totdeauna în favoarea literaturii. Oficializarea și profesionalizarea timpurie sînt două formule curente ale degradării scrisului contemporan. E, oare, și cazul lui Sandburg, așa cum insinuează cel puțin exegeții care-l apreciază exclusiv pentru primele lui culegeri de poeme (*Chicago Poems*, 1916) ; *Cornhuskers*, 1918 ; *Somke and Steel*, 1920 ; *Slabs of the Sunburnt West*, 1922), opinînd că ulterior nu face decît să se repete la infinit și la un diapazon mereu diminuat ? Greu de răspuns afirmativ. Cantitatea la el este un specific al elaborării intime, o fatalitate a modului său de a fi. Iar inegalitatea un corolar al cantității, ca la oricare dintre poeții cu o activitate de atare dimensiuni. Dar poetul are întotdeauna ceva de spus, nu rămîne același de la o carte la alta, cum nu rămîne de la o vîrstă la alta — și adeseori poți întîlni în volumele publicate la bătrînețe fiorul unei noutăți uimitoare. Există poeți ca Baudelaire sau Poe, care se antologhează singuri, și există

Scanned with OKEN Scanner

alţii ca Hugo ; aici antologia şi-o alcătuieşte fiecare cititor. Diferenţa nu poate colabora la o judecată de valoare.

III

Cînd vorbeam despre Robert Frost, arătam în parte mişcarea de înnoire cunoscută sub numele de Renaşterea de la 1913, care a fost ilustrată deopotrivă şi de Sandburg.

În ambianţa literară de la Chicago, patronată de Harriet Monroe şi grupată în jurul revistei *Poetry*, se manifestă şi o amplă tendinţă spre avangarda formală, pornind de la premisele evoluţiei poeziei moderne din Europa, dar păstrînd pe alocurea un specific care o detaşează oarecum. Dacă Frost şi Sandburg se înscriu printre exponenţii realismului poetic, imaginea lor se va pune în evidenţă cu atît mai mult, utilizînd şi mijloacele negativului, schiţînd deci termenul lui opus, faţă de care prin antiteză se defineşte.

Vechea influenţă europeană, ce domina poezia nord-americană în secolul trecut, se menţine în continuare determinînd o orientare paralelă celei sus-numite, care, chiar cînd nu are fizionomie definită, se manifestă cel puţin ca o reacţie violentă împotriva realismului, confundat cu banalitatea şi prozaismul ; ceea ce fuseseră odinioară poeţii englezi ai epocii victoriene sînt acum francezii Laforgue, Corbière, Valéry. Protagonistul e aici Ezra Pound. Aproape undeva trebuie, de asemenea, situat şi T. S. Eliot, pe care-l pomenesc în treacăt, deoarece de peste trei decenii se consideră el însuşi poet englez ; totuşi numele său e de natură să înlesnească cititorului o realizare a celei de-a doua orientări în poezia nord-americană. Numiţi iniţial imagişti, poeţii acestei direcţii sînt cosmopoliţi receptivi la toate influenţele, de la postsimbolismul francez şi pînă la vechea poezie chineză, de la Dante şi stilnoviştii toscani, la trubadurii provensali ; sînt tentaţi de evaziune şi exotism şi sfîrşesc prin a fi obscuri şi ezoterici, cînd „cuvîntul exact" pe care-l cultivă devine tot mai mult o finalitate obse-

sivă la modul Mallarmé-Valéry. Realitatea vieţii americane e abandonată treptat şi poeţii cîntă pe teme de fantezie :

Patul, cărţile, scaunul, surorile ce se agită,
Făclia ce se sustrage vederii, iată care sînt
Izvoarele fericirii în această formă a Romei,
Formă-năuntrul vechilor forme de cerc,
Şi formele-acestea sub umbra unei alte forme.

(Wallace Stevens : *Pentru un bătrîn filozof la Roma*)

L-am citat pe Wallace Stevens, pentru că el se află exact la antipodul lui Sandburg sub toate raporturile. Din strofa de mai sus s-a putut vedea bine polaritatea lor în poezie. Iată şi datele biografice, care spun mult de la sine — le ofer cititorului în formularea lapidară şi expresivă a unuia dintre exegeţii săi : „*Wallace Stevens s-a născut la Reading, în Pennsylvania, în 1879. Doctor în drept, el se înscrie în 1904 în baroul din New York. Intră într-o companie de asigurări la Hartford Accident and Indemnity Company şi duce viaţa liniştită şi fără evenimente a unui om de afaceri. La moartea lui, în 1955, era vicepreşedintele companiei din care făcea parte de la 1916.*“ Viaţa e de cele mai multe ori un indiciu nepreţuit în cunoaşterea unui om de artă ; oricît de ingenios în a se disimula, poetul se trădează în cele din urmă prin propria sa biografie. Ei vă oferă multe, spune Sandburg, referindu-se la aceşti poeţi, pe un ton violent polemic. Eu, prea puţin :

Eu vin
cu pîinea sărată zdravăn,
cu jugul muncii peste puteri,
cu neobosita luptă.
Na-vă, luaţi :
foame,
primejdie,
ură !

E în poezia lui o ostentaţie a brutalităţii şi a puterii herculeene, o violenţă făţişă, în care se distinge armonia elementelor alcătuitoare : e uneori satisfacţia energică a

omului care a învins jungla, reuşind să se adapteze condiţiilor ei, şi încearcă să-şi compenseze, prin sfidare, imensul efort ce-i putea fi fatal. Vai de cei slabi, pare a spune atunci versul său. Alteori violenţa lui tălmăceşte un sentiment de orgoliu pentru impetuozitatea vieţii americane, şi poetul cîntă cu inflexiuni de patriot înflăcărat pe bravii făuritori ai civilizaţiei, fie că sînt muncitorii din Chicago sau fermierii din Illinois. Dar tonul se înăspreşte curînd, şi atunci aceeaşi violenţă poartă indignarea lui ca o revoltă împotriva legilor care guvernează această lume : egoismul hipertrofiat, exploatarea şi lipsa de scrupule, capabile să interverteasca destinele omului pînă la a-l confunda cu maşina. Universul metropolei îşi găseşte astfel în poezia lui Sandburg o expresie pătrunzătoare şi, în momentul cînd e copleşit de mecanica lui monstruoasă, poetul — care e profetul dar şi acuzatorul civilizaţiei americane — se salvează în istorie, ca de pildă în cele *Patru preludii pentru joaca vîntului,* unde ambiţia insolentă a stăpînilor neîncoronaţi e tratată cu scepticismul acidulat al ecleziastului. El are o intuiţie a istoriei ca stihie lentă, capabilă să mistuie toate vanităţile omului desfigurat de putere şi de lăcomie : *„Civilizaţiile se aruncă în lada de gunoi şi se transportă cu furgoanele ca şi cojile de cartofi sau resturile de mîncare“*. Şi tot aşa, ca odinioară Horaţiu (*„Pallida mors aequo pulsat pauperum tabernas regumque turris...“*), poetul aminteşte burghezului obtuz că grilajul înalt din jurul casei sale nu va putea împiedica să pătrundă *Moartea, Ploaia şi Puternicul Mîine“*.

În această repudiere a ambiţiilor zadarnice, Carl Sandburg se întîlneşte cu Pound din *Pisan Cantos* (mă refer îndeosebi la pasajul din LXXXI, unde revine ca un leit-motiv versul *Smulge din tine vanitatea,)* în ciuda totalei deosebiri dintre poezia lor ; dintre tumultuosul, revărsatul poet din Chicago, şi savantul, virtuosul, europenizantul Pound — *„il miglior fabbro“*, cum îl numea prietenul său T. S. Eliot, preluînd formula prin care Dante îl elogiază pe Arnault Daniel prin gura lui Guinicelli : *„il miglior fabbro del parlar materno“*).

Carl Sandburg e un poet al marilor dimensiuni, al hohotului uriaș, al strigătului, al energiilor primare, al maselor mișcîndu-se în valuri oceanice — un poet al dinamicii, pentru care supremele virtuți sînt forța, bărbăția, înțelepciunea elementară și gravă, dar nu lipsită — spre deosebire de Frost — de o anume agresivitate. Pentru el timpul e *azi*, e prezentul palpabil ce reprezintă singura certitudine mai presus de orice iluzie sau demagogie. Exponent al unui univers unde trecutul nu însumează mileniile europene, el nu resimte, ca un T. S. Eliot, presiunea lui asupra prezentului ; pentru el trecutul nu e decît *un pumn de cenușă*. E de altfel o caracteristică mai largă, ce se poate sesiza și la alți poeți americani ai aceleiași filiații. Iată cum își exprimă acest sentiment al lipsei trecutului un poet ca Archibald Mc.Leish :

Ce lucru straniu e să fii american !
N-ai casă bătrînească, unde-ncăperile
au mireasmă de laur și cimbru, unde soarele revine
an de an la aceeași ușă, unde putineiul
se-aude cu același zgomot în răcoarea bucătăriei
de la mamă la noră, unde locul pe care te-așezi
e-nsemnat în amurg de piatra roasă a fîntînii.
Nimic din toate-acestea. Nici ochi ce seamănă, nici cranii, nici mîini
modelate din tată-n fiu după același tipar.
America nu e nici nume de loc, nici nume de familie.

Tocmai lipsa vechimii, a tradiției, i-a determinat pe Ezra Pound sau T. S. Eliot să se exileze în Europa, iar pe un Wallace Stevens l-a orientat spre poezia lui Mallarmé, Valéry, Apollinaire. Pentru Sandburg, această realitate specific americană va deveni, dimpotrivă, un titlu de mîndrie. Dacă Pound l-ar fi numit ca pe Whitman, *The Uncouth American* (americanul incult, necioplit), i-ar fi făcut un compliment ! El sfidează orașele europene cu *„străzi prea bătrîne“ :*

Mergeam pe străzile unui bătrîn oraș și străzile erau slabe
ca gîtul peștilor de mare înțepeniți,
pe care-i pun la sărat și-i păstrează în butoaie de lemn
ani de-a rîndul.

și disprețuiește bronzul vechilor statui de regi, fără a ține seama de creația artistului sau de grandoarea istorică a personajelor pe care le reprezintă, și își imaginează suferința lor de a rămîne mereu pe socluri :

Într-o pretimpurie rafală de viscol, unul strigă : „Dați-mă jos
și mă duceți acolo unde bătrînele menajere să nu mă mai poată privi ; aruncați bronzul meu într-o flacără mare și faceți din el coliere pentru copiii care dansează !"

De aici rezultă și o absență, din poezia lui, a fiorului morții. Omul e un ceasornic pe care, îndată ce mecanismul s-a uzat, un telal vine să-l ducă. Moartea e o scadență biologică bine venită, în virtutea căreia omul se reintegrează în eternul circuit al materiei, viziune armonioasă de barbar civilizat, om al primelor generații, beat de vigoarea începuturilor și de impetuozitatea unei lumi în continuă desfășurare ascensivă.

Totuși, poetul nu e străin de ambiția perenității horațiene, căci în testamentul său vom desluși accentele foarte clare ale unui *Non omnis moriar...*, același pe care-l vom asculta în lirica oricărui cîntăreț din toate timpurile :

Dau dezlegare cioclilor să-mi ducă
trupul la cimitir și să îngroape totul :
capul, picioarele, mîinile — totul ; știu că rămîne
ceva ce nu vor putea să îngroape.

Poet urban, al metalelor zgomotoase și al imenselor construcții, al trepidației diurne sau al polifoniei de noapte, cînd auzul său odihnit distinge sugestiva *Fantezie de jaz*, Sandburg e în același timp un cîntăreț al naturii ; străin de culori și de lumini, ca și de percepția pitorească, el exaltă natura ca forță telurică și, receptiv mai cu seamă la sonorități, ascultă muzica împlinirilor ei cu fiorul celui ce participă la un ritual mitologic, nu fără a proiecta în lumina simbolurilor și a semnificațiilor grandioase elementele ei. Pentru el iarba, de pildă, înseamnă capacitatea timpului de a distruge, de a face să dispară urmele marilor conflagrații, orașele, semnele actelor umane, e neantul care spulberă și dizolvă toate bornele verticale lăsate în calea duratei. Ploaia și vîntul

Scanned with OKEN Scanner

devin simboluri ale istoriei ce ruinează şi nimiceşte cetăţile cele mai înfloritoare. Civilizaţiile se nasc în natură, în pustiu şi tot natura e aceea ce le primeşte în sînul ei, devorîndu-le şi reducînd amintirea lor la alfabetul absurd al hieroglifelor scrise de ghiarele derizorii ale şoarecilor (*Patru preludii pentru joaca vîntului*). Acest sentiment e bărbătesc şi curat, fără impurităţile sloganelor de circumstanţă, fără *vom învinge natura*, fără *asaltul triumfal al omului împotriva naturii*, şi alte asemenea euforizante de duzină pentru farmacia vechililor contemporani.

Carl Sandburg n-a cunoscut decît rareori sunetul lirei. El e prin excelenţă un poet al instrumentelor de suflat şi al acelora de percuţie, dar poezia lui nu sugerează fanfara, ci orchestra simfonică, unde asemenea instrumente se convertesc la o nouă existenţă sonoră pînă la a deveni de nerecunoscut, iar versurile sale asociază vechi cadenţe de folclor american şi au culoarea albastră a vestitei *Rapsodii* de Gershwin. Uneori, seara, poetul îşi aminteşte de coardele banjoului său şi modulează melodii intime : dragostea, ceaţa, liniştea şi amintirile cu umblet catifelat se apropie în taină de inima lui înăsprită în lupte cu o viaţă de atîtea ori ostilă. Sînt interludii ce ne arată aspecte mai puţin evidente ale universului său. Mai puţin evidente, datorită dominantelor poeziei sale, care au generat de pe acum formulele ce-l urmăresc în critică şi chiar în receptivitatea cetitorilor. Dar poetul are, despre sine şi despre rostul poeziei în genere, o seamă de păreri şi de reprezentări specifice, pe care de-a lungul bogatei sale activităţi n-a ezitat să şi le formuleze, nu numai în versuri, ci şi în articole sau în sugestivele lui aforisme. Ca orice artist mare, el se consideră în toate un exponent al poporului. Însă *un exponent neoficial* — şi această precizare deschide o prăpastie între Sandburg şi maeştrii de ceremonii ai ideilor administrative. (Cred că nu e necesar să insist : specia e cunoscută.) El e mai puţin senin decît înaintaşul său Whitman — euforii whitmaniene vom regăsi mai curînd în poeziile lui A. O. Barnabooth (Valery Larbaud) şi la

Scanned with OKEN Scanner

freneticul Cendrars — şi are o tonalitate mai pronunţat metalică, mai întunecată. Poetul e, pentru Sandburg, omul care a încercat toate meseriile, care cunoaşte în intimitatea lor toate mizeriile şi dezolările vieţii şi e impermeabil la eufemism. Sau, în orice caz, acesta e tipul ideal al poetului, căci el admite şi posibilitatea contrarie, cînd spune : „*Există poeţi pustnici, claustraţi în chilia lor, retraşi într-un ungher liniştit, în cîmpurile înverzite sau în tihna traiului pămîntesc. Există poeţi ai străzii şi ai luptei, ai prafului şi fumului, ai grosolăniei nemotivate sau justificate prin circumstanţe, cîntăreţi ai vieţii simple a poporului şi ai pămîntului aspru.*" Nu e greu să observăm că, în cea de-a doua jumătate a pasajului, se desenează printre rînduri liniile unui sumar autoportret. Vom simţi-o mai accentuat dacă vom juxtapune acestei disocieri o mărturisire a poetului : „*Toată viaţa m-am străduit să învăţ a ceti, a vedea, a asculta şi a scrie [...] şi am continuat să călătoresc, după cum făcusem şi altădată, în căutarea impresiilor*". Aşadar, nici o clipă de răgaz, ci permanentă mişcare, permanentă sondare a mediului înconjurător, care e unica sursă a poeziei.

Necontenitul zbucium, căutarea febrilă, neliniştea, îndoiala, aspiraţia — iată, după opinia lui Sandburg, esenţa poeziei. În acest spirit trebuie citit aforismul său : „*Poezia e jurnalul unui animal marin, care trăieşte pe pămînt, şi care ar vrea să zboare*". Neliniştea e corolarul aspiraţiei inexorabile spre un ideal de artă, spre acea poezie încă nescrisă, ce te atrage mereu şi mereu se îndepărtează de tine ca inefabila linie a orizontului : cel necercetat de melancolia acestor desăvîrşiri, nu va evada niciodată din paradisul mediocrităţii.

Prea sumar, prea tranşant, pînă şi autoportretul său îl mistifică însă într-o anumită măsură : Sandburg nu e nici pe departe un poet exclusiv al prafului, al grosolăniei şi al fumului. Nenumărate argumente contrare ne oferă vasta lui operă. Şi totuşi pretutindeni se insinuiază şi praful şi fumul şi...

Tot aşa cum nu e un artizan al cuvîntului, în înţelesul în care se atribuie un asemenea calificativ — destul de vag, de altfel — poeţilor fascinaţi de virtualităţile incantatorii ale vocabularului, cum au fost, în patria sa,

Scanned with OKEN Scanner

Wallace Stevens sau, la noi, Ion Barbu. El pare, dimpotrivă, să nu acorde nici o atenţie cuvintelor, utilizîndu-le ca simple cărămizi în edificiul său menit să vorbească prin grandoare şi impetuozitate ; într-un crîmpei autobiografic, poetul îşi aduce aminte de eşecurile sale, în timpul studiilor, la aritmetică, la gramatică. Dar aceasta este, în scrisul său, mai mult de domeniul aparenţei, şi el însuşi ne-o confirmă cînd precizează : *„Tot mai continui încă să studiez verbele şi taina legăturilor pe care le stabilesc ele între substantive. Şi, mai mult ca oricînd, sînt neîncrezător faţă de adjective.“* Afirmaţii de laborios pedant — şi totuşi, dacă le cercetăm atent, vom vedea că natura lor e alta. Sandburg nu se ocupă de valorile intrinseci ale cuvintelor, de matematica lor secretă, aşa cum o întîlnim la Valéry, şi nici de polifonia frazei poetice, care o urmărea pe compatrioata sa Amy Lowell ; ceea ce-l interesează e doar *funcţia* lor dinamică. De aici necesitatea de a studia verbele, şi evitarea adjectivului pentru caracterul său static-ornamental, căci poezia sa e, înainte de toate, mişcare, e succesiune de valori ce se creează prin interacţiunea lor. Duşman al artificiului şi al elaborării savante, Sandburg urmăreşte comunicarea directă, emoţia pură. Într-un celebru aforism al său, ce poartă sigiliul caracteristic al excentricităţii americane, el spune că poezia seamănă *„...cu strigătul ce-l scoţi cînd ai găsit un milion de dolari şi cu strigătul ce-l scoţi cînd l-ai pierdut“*. Să recunoaştem că l-am auzit strigînd în ambele cazuri ; poetul care n-a făcut decît să găsească milionul de dolari şi nu l-a pierdut niciodată e cel mai sărac.

De aceea şi prozodia lui Sandburg e redusă la exigenţele unei arte elementare, versurile sale sînt eruptive şi anarhice, organizate doar de legea propriei lor dinamici, ritmate la modurile intemperiei şi călăuzite după un instinct al frumuseţii neprevăzute, ce se constituie singură. Ţinuturile în care se desfăşoară de preferinţă sînt aspre, neumblate şi vitrege ca preeriile Vestului ; dintr-o trecută apartenenţă europeană, poetul n-a mai păstrat decît poate moştenirea strămoşilor săi vikingi.

Comparaţia ce s-a încercat cu Verhaeren, poetul oraşelor tentaculare, e aproape inutilă : vecinătatea lor în

Scanned with OKEN Scanner

domeniul mașinilor și al agitației citadine e o înrudire aparentă, incapabilă să afecteze deosebirea fundamentală dintre poetul unei realități rezultate prin îndelungă evoluție și acela al unei noi întemeieri, pe care o cîntă ca om al începuturilor, ctitor cu glas bărbătesc și profetic, tulburînd tăcerea primordială ca într-o altă geneză. Dintre europeni i-a mai fost alăturat de către unii și neastîmpăratul Blaise Cendrars (în tinerețe idolatru brâncușian). Fals. În vechiul continent singura lui rudă e poate Lundkvist, care l-a citit cu atenție, nu fără a-l confrunta însă cu suprarealismul și cu Maiakovski (el însuși un Sandburg gratuit și fără acoperirea realității !). Continentele bătrîne nu mai pot naște poeți cu o asemenea tonalitate.

Scanned with OKEN Scanner

I

Numele lui Samuel Beckett a cîştigat în cursul ultimelor zece ani o notorietate violentă ; îl întîlneşti pretutindeni, în paginile revistelor sau în volumele criticilor şi eseiştilor, pe afişele teatrelor sau în cataloagele marilor edituri. O asemenea popularitate izbutesc, de obicei, fie autorii larg accesibili, de tipul Françoise Sagan, fie exhibiţionişti erotici ca Vladimir Nabokov. Voga lui Beckett e însă de altă natură : departe de a fi accesibil, cunoscutul scriitor irlandez e dificil la lectură, dacă nu şi obscur, iar erotismul nu-l caracterizează. Aş spune că gloria lui se înrudeşte oarecum cu aceea a lui Saint-John Perse, ţinînd de snobism şi legendă, cu deosebirea rezultată din propria lui atitudine, căci dacă poetul *Anabasei* profesează singurătatea aristocratică în mod deliberat, tocmai ca pe un excitant al curiozităţii, Beckett este un anahoret prin vocaţie, un gînditor sumbru, străin de orice poză, dominat de viziuni apăsătoare, care depăşesc simplul act de psihologie aprehensivă şi colaborează la o diagnoză istorică.

Samuel Beckett s-a născut la Dublin în 1906. A fost discipol şi prieten al lui Jovce şi a publicat deopotrivă romane, eseuri, nuvele, poezii, fără a reuşi multă vreme să evadeze din cercul extrem de restrîns al iniţiaţilor, ceea ce echivala aproape cu anonimatul. Abia după 1953, cînd are loc la Paris premiera piesei sale *Aşteptîndu-l pe Godot*, începe cariera celebrităţii, tot atît de vehe-

mentă, pe cît de necunoscută fusese activitatea lui anterioară. Stabilit în Capitala Franței, undeva într-un foburg îndepărtat, trăind o viață de austeritate pascaliană, în ciuda mereu crescîndelor sale venituri, evitînd cercurile scriitoricești și chiar prilejurile de a face cunoștința nenumăraților literați care îl asaltează, el își continuă activitatea, consacrată în ultima vreme aproape exclusiv teatrului. Scrie în limba maternă, dar adeseaori și în franceză, e tradus și jucat în multe țări ale lumii. Scrierile sale — mai cu seamă cele dramatice — sînt supralicitate de exegeți, care, profitînd de aerul lor enigmatic, se întrec în vînătoarea simbolurilor reale sau presupuse, ajungînd nu o dată la adevărate competiții de fabulație critică. Un singur lucru nu pare să ispitească hărnicia cercetătorilor, și anume descifrarea sensurilor istorice și sociale care străbat teatrul lui Samuel Beckett ; simbolurile sale cu o atare funcțiune sînt în general ignorate. Sînt ele, oare, și mai puțin evidente, mai criptografice ? Dimpotrivă. Ne vom convinge urmărindu-le, fie și în liniile lor mari, atît cît ne îngăduie popasul acesta.

Într-o piesă din 1959, intitulată *Cenușă*, eroul principal, Henry, monologheză la infinit dintr-o inexorabilă necesitate de a vorbi singur. Iată leit-motivul monologurilor sale, nu fără accente bacoviene : „*...nici un zgomot, foc muribund, albă rază de lună în geam, scenă spectrală, regretul de a fi venit, nimic de făcut, foc stins, frig tăios, durere apăsătoare, lumea întreagă e albă, nici un zgomot, nimic de făcut. Nu e nimic de făcut.*“ Aceasta e dominanta sufletească a universului beckettian: oboseală, stagnare, singurătate, spaimă de neant. Decorul pieselor sale nu face decît s-o accentueze cu gravitate. Un decor cu pustiu dezolant, cîmpuri, stepe, plaje goale, interioare părăginite, de atmosferă întunecată, unde oamenii își duc existența ca pe o fatalitate absurdă și dureroasă, convietuind cu umbrele și deslușindu-și fantomele anticipate. Oamenii aceștia sînt, adesea, ei înșiși infirmi ca aparițiile din *Așteptîndu-l pe Godot* sau ca Hamm, Nell și Nagg din *Sfîrșit de partidă*, alteori sînt obsedați de oboseli tiranice, și viața n-o trăiesc, de fapt, ci mai cu-

Scanned with OKEN Scanner

rînd se străduiesc s-o suporte. Dialogurile lor degenerează mereu în schimburi de replici repetate mecanic :

„VLADIMIR : Şi tu aşişderea, tu trebuie să fii mulţumit, recunoaşte.
ESTRAGON : Mulţumit de ce ?
VLADIMIR : De faptul că m-ai regăsit.
ESTRAGON : Crezi ?
VLADIMIR : Spune-o, chiar dacă nu e adevărat.
ESTRAGON : Ce trebuie să spun ?
VLADIMIR : Spune : «Sînt mulţumit».
ESTRAGON : Sînt mulţumit.
VLADIMIR : Şi eu la fel.
ESTRAGON : Şi eu la fel.
VLADIMIR : Sîntem mulţumiţi."

E o vorbărie stupidă, pe care ei înşişi o detestă, îi simt ridicolul şi inutilitatea, mărturisindu-şi în cele din urmă că : *„Nu există nimic mai comic decît nefericirea"*. Aproape toţi eroii lui Beckett încearcă să se hrănească din amintiri fragmentare, să profeseze un paseism cu posibile efecte nu de *reconfortare*, ci de *anestezie* a simţurilor terorizate de plictiseală şi nonsens. Dar jocul eşuează, frînturile îşi mistifică identitatea —, şi trecutul, filtrat prin aceleaşi resorturi sufleteşti, pare în egală măsură stupid şi ridicol. O singură realitate se constituie atotstăpînitoare : sentimentul ratării, al totalei neîmpliniri, care se proiectează asupra fiecărui detaliu, transformînd viaţa într-un ritual grotesc. Dispar coordonatele fundamentale, se destramă orice noţiune de timp, de spaţiu, de durată : *„Nu vreţi să isprăviţi odată cu palavrele voastre despre timp ? E grotesc ! Cînd ! Cînd ! Într-o zi nu vă ajunge ? Într-o zi ca toate celelalte a amuţit, într-o zi eu am orbit, într-o zi vom surzi, într-o zi ne-am născut, într-o zi vom muri, aceeaşi zi, aceeaşi clipă, nu vă ajunge ?"*, exclamă iritat un personaj din *Aşteptîndu-l pe Godot*. Grotescul e, de altfel, frecvent în teatrul lui Beckett. E suficient să citeşti o piesă ca *Sfîrşit de partidă* pentru a vedea înfăţişările lui cele mai neobişnuite. Totul se petrece într-o odaie goală, fără mobilă, în care stă pe un fotoliu infirmul Hamm, avînd în spate, lîngă perete, două mari bidoane de tinichea, din-

tre acelea utilizate prin blocuri, pentru gunoaie. În bidoane stau părinții lui, cu picioarele tăiate și, din cînd în cînd, capacele se deschid, bătrînii scot capetele și vorbesc între ei sau cer de mîncare. O atmosferă de morbidă stagnare și de absurd, ca în întregul său teatru. Ca și, de altfel, în proza lui, după cum vom vedea. Impresia e de anticipare a unei lumi peste care a trecut un cataclism atomic, o înspăimîntătoare dezagregare nucleară domină totul, și puținele prezențe ce-au supraviețuit poartă stigmatele radioactivității. Așa va fi arătat perimetrul de acțiune al bombelor de la Hiroșima sau Nagasaki. Sau în orice caz, la lectura lui Beckett, ți se asociază asemenea priveliști și ești înclinat să ți le imaginezi, să trăiești o clipă din dezolarea lor, să te simți pătruns într-un dreptunghi al pierzaniei lente, unde molima pecetluiește orice suflare, circulînd secretă, ca o amenințare fatală. Alteori halucinezi peisaje ciumate, desfășurate undeva, într-o țară necunoscută, într-un tărîm blestemat de zei să poarte plăgile ticăloșiei. Oamenii și lucrurile laolaltă par a expia îngrozitor păcate absurde și neștiute de nimenea, într-un infern perfid, lipsit de orice element de spectacol, dar cu atît mai sinistru. Condiția personagiilor e aceea a unor milogi dezgustători, cretinizați, opaci, reduși la simple rudimente de fiziologie scabroasă.

Problema este, însă, dacă o atare morbiditate este emanația unui spirit patologic, a unui autor nevropat, sau are totuși o semnificație de altă natură ? Urmărindu-i piesele, ai intuiția nu numai a unei lumi crepusculare, ci și a unei societăți în iremediabilă descompunere, a cărei agonie nu încetează a secreta o invizibilă multitudine de toxine spirituale. Acesta e sensul pustiului și al dezolării beckettiene. Samuel Beckett este, de bună seamă, el însuși invadat de spaima și neliniștea neantului — și adesea condeiul său este un simplu instrument de diagnoză, un termometru care nu face decît să înregistreze mecanic. El nu are o viziune comprehensivă asupra fenomenului contemporan, nu are capacitatea de a realiza condiția umană în esența ei istorică și metafizică deopotrivă. R. M. Albérès crede că Beckett a introdus în teatru *„vidul metafizic pe care Kafka îl introdusese în roman"*. Despre un vid metafizic se poate vorbi, în-

Scanned with OKEN Scanner

tr-adevăr, la autorul *Sfîrşitului de partidă* — dar că un asemenea element şi-ar avea pandantul în proza lui Kafka mi se pare completamente fals. Proza lui Kafka e toată străbătută de un fior metafizic, de aspiraţie spre absolut, care e, în ultimă instanţă, o componentă fundamentală a marelui scriitor austriac. Beckett realizează în teatrul său această senzaţie de vid metafizic prin anularea a ceea ce Alain Robbe-Grillet numea *„universul semnificaţiilor"*, prin refuzul oricărui *„mit al profunzimii"*. De aceea, în paginile lui îşi are undeva originea *noul roman*, care urmăreşte să reducă proza la o succesiune de *prezenţe* fără alt substrat, fără alte semnificaţii decît faptul însuşi al existenţei lor în realitate. Fără raporturi şi determinări de orice fel : istorice, sociale, psihologice, metafizice. În acest sens aş spune că teatrul lui Beckett prezintă în egală măsură şi un vid psihologic, şi chiar, pe alocurea, unul social. Criticul citat propune formula *„antiumanism"*, ceea ce e poate prea mult. În opera lui Samuel Beckett omul există fie şi într-o perspectivă atroce, care-i neagă orice măreţie, şi locul său e întotdeauna central. El decade la nivelul unor penibile rezidii de umanitate, pentru că autorul face abstracţie de mareea istorică, îşi refuză orice perspectivă. Asemenea unui erou al său, şi el pare a întreba nedumerit : *„Dar ce vrei să se vadă la orizont ?"* Pentru a răspunde apoi : *„Negru clar. În întreg universul."*

II

Dacă teatrul lui Beckett reprezintă o diagnoză a pustiului şi a dezolării, proza lui, la fel de consacrată în acest sens, nu constituie altceva decît un pandant al aceluiaşi fel de realităţi sufleteşti, caracteristice cunoscutului autor irlandez, exilat (mai precis autoexilat) într-un foburg parizian, pe temeiuri cercetate de Gaëtan Picon într-o cronică cu asociaţii profund semnificative. *„A alege franceza*, spunea Picon, *înseamnă, pentru el* (Beckett, n.n.) *fără îndoială, a opta pentru limba cea mai săracă, cea mai puţin aglomerată, care se reduce, prin însăşi sărăcia ei, la un anume ritm interior"*. Nu ştiu dacă se pot

Scanned with OKEN Scanner

pronunța atît de categoric motivele unui act probabil mult mai complex la originea lui. Cred, în orice caz, că mult discutata galicizare a lui Beckett va fi fost mai curînd patronată de aspirația lui către ceea ce franțujii numesc *dépaysement*, părăsirea țării de baștină, ieșirea dintr-un mediu pentru a te sustrage tuturor determinărilor lui, pentru a căpăta un fel de autonomie flotantă — ceea ce literatura beckettiană acuză din plin. E, de altfel, una din particularitățile imediat sesizabile ale scrisului său. Autorul, ca și eroii săi, sînt oameni de nicăieri și în același timp plauzibili oriunde, localitățile, peisajul, ambianța naturală, socială etc., toate devin simple convenții abstracte, dincolo de geografie, de sociologie. Aparent, chiar și dincolo de istorie, căci Beckett își detașează eroii din orice cadru temporal și pare înclinat să denunțe mizeria *condiției umane* ca pe o categorie în sine. Dar timpul își revendică suzeranitatea. Istoria, fie și din afară uneori, luminează sensul și semnificația parabolelor lui, dezvăluie apartenența autorului la o epocă pe care se străduiește s-o ignoreze și îi aplică pe fiecare pagină sigiliul capabil să-i dovedească oricînd identitatea adevărată.

Proza lui Becket: *Expulzatul*, *Murphy*, *Molloy*, *Malone moare*, *Nuvele și texte pentru nimic* i-a determinat pe unii să vadă în el un precursor (v. B. Pingaud, *Beckett, le précurseur*), un autor care a exercitat prin romane o influență mai mare decît aceea a teatrului său. Întregul curent al *„noului roman"* (Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Simon, Robert Pinget, Claude Ollier etc.) își are originea în aceste romane sau nuvele și îndeosebi în *Molloy* (1951). Alții, dimpotrivă, nu deslușesc în *Molloy* decît o manufactură inteligentă de epigonism (Robert Kanters: *O capodoperă prefabricată*). Noțiunile se exclud una pe alta — precursorul și epigonul — și totuși, în fond, ele se conciliază undeva în paginile prozei lui Beckett. Ne vom da seama îndată ce o vom cerceta îndeaproape.

E suficient să ne oprim asupra uneia dintre aceste scrieri — cea mai caracteristică, de altfel — ele fiind în mod obișnuit variațiunile unei teme unice, obsesivă și profund monotonă. Iată de pildă *Molloy*, un roman cuprinzînd două părți egale, care par a fi complet inde-

Scanned with OKEN Scanner

pendente, lipsite de orice legătură organică. Prima ne înfăţişează un erou, Molloy, infirm prin anchilozarea mai întîi a unui picior, apoi a ambelor, pornind să-şi vadă mama care zace undeva într-o cameră situată la o distanţă infimă. El îşi povesteşte, într-o manieră de jurnal intim, existenţa şi peripeţiile drumului său absurd. Peripeţii sărace şi anodine, cel mult uneori avînd o tentă de stupiditate voită. Porneşte cu bicicleta pedalînd cu un singur picior şi oprindu-se la mici intervale ca să se odihnească. Păcătuind împotriva legilor circulaţiei, se trezeşte la poliţie, unde, întrebat de acte („Vos papiers" !), îşi dă seama că n-are alte „hîrtii" decît o bucată de ziar vechi... Eliberat în cele din urmă, porneşte mai departe şi, de data asta, striveşte cîinele unei doamne, o văduvă care nu numai că-l salvează de pietonii revoltaţi şi de severitatea agentului de circulaţie, ci îl invită mai mult decît insistent s-o însoţească. În casa văduvei, Molloy rămîne sechestrat o vreme, fără nici un sens, şi asistă ca în vis la ritualul vieţii cotidiene, părînd a suplini oarecum lipsa cîinelui ucis. Pleacă apoi, şi drumul îi devine tot mai greu : anchiloza pune stăpînire şi pe celălalt picior, pierde bicicleta şi continuă tîrîndu-se pe brînci şi consolîndu-se placid că în acest fel se poate odihni mai uşor, fiindu-i destul să se oprească şi să stea întins, adică fără să-şi mai schimbe poziţia. Ajunge într-o pădure şi sfîrşeşte prin a cădea într-o groapă unde-l abandonează definitiv autorul.

Molloy e o schiţă obsesivă de biologie larvară, din compoziţia căreia au evadat aproape toate elementele umane. E lipsit de memorie, de inteligenţă, de orice simţ social etic, de pudoare şi chiar de un elementar egoism. El trăieşte mai mult în virtutea fatalităţii sale biologice şi devine, în notaţiile sale, abject la modul scatologiei inconştiente : *„Malheureusement ce n'est pas de cela qu'il s'agit, mais de celle qui me donna le jour, par le trou de son cul si j'ai bonne mémoire. Premier emmerdement."* (Cer iertare că nu dau traducerea observaţiei, care e departe de a fi singura de acest fel în cartea lui Beckett !) Senzaţia de greaţă pe care o ai la lectura cărţii e dominantă şi incurabilă, îndeosebi în prima parte. Te încearcă mereu tentaţia de a acoperi cu cîteva lopeţi de

Scanned with OKEN Scanner

pămînt vietatea protozoară, în care persistența vieții devine o insultă insuportabilă.

În partea a doua facem cunoștință cu Jacques Moran, care ne relatează, sub forma unui raport, expediția sa în căutarea lui Molloy. Debutul e pur kafkian : într-o zi vine la el un oarecare Gaber, om al lui Youdi, transmițîndu-i că patronul îi poruncește să plece în căutarea lui Molloy. Atît Gaber cît și patronul său Youdi, în slujba căruia pare a fi Moran, aparțin familiei de eroi enigmatici, la modul absurd al lui Kafka, și aceluiași univers îi aparține întreaga întreprindere a lui Moran. El nu știe exact nici cine-i Molloy, și nici care e scopul găsirii lui. Nu știe nici măcar ceea ce trebuie să facă îndată ce-l va descoperi. Apar aceeași bicicletă, aceeași anchiloză a piciorului, aceeași călătorie penibilă, aceleași peisaje pustii, sterpe, cu întunecimi oscilante și diluvii putride. Diferența e doar aceea că Moran are și un băiat de 13—14 ani, care-l însoțește pînă-ntr-un punct, unde-l lasă, și o dată cu anchiloza progresivă, el își continuă singur drumul tot mai anevoie. Pe nepregătite, ajuns aproape de țintă, respectiv în localitatea lui Molloy, Moran reîntîlnește iarăși pe Gaber, are o scurtă altercație cu el și se întoarce acasă. La întoarcere, Moran începe a se confunda practic cu Molloy : infirmitate, cîrje, pustiu, singurătate și aceeași perspectivă de lîncezire viermină.

Epica sumară ar putea sugera dimensiunile reduse ale romanului, dar realitatea e alta : tehnica lui Beckett, sub auspiciile lui Joyce, e aceea a repetiției și a detaliărilor maniacale. Pagini întregi sînt consacrate descrierii modului său de a proceda la sugerea unor pietricele, luîndu-le pe rînd dintr-un buzunar, mutîndu-le în altele, potrivindu-le. Iată un mic pasaj din reflexiunile sale asupra chipului în care se poate îmbrăca o cămașă : „*Aveam patru feluri de a-mi pune cămașa. Cu fața înainte, pe față, cu fața înainte, pe dos, cu fața în spate, pe față, cu fața în spate, pe dos. Și în a cincea zi o luam de la început.*“ Crîmpeie cu totul banale din viața personajelor sale sînt supuse unui tratament de dilatare monstruoasă, de proiecție pe ecrane gigantice, încît la lectura paginilor respective ai sentimentul că ți se perindă pe dinaintea ochilor secvențe dintr-un documentar care

Scanned with OKEN Scanner

arată scene intime din viaţa bacteriilor surprinse de indiscreţia unui savant, cînd amuzat, cînd schizofrenic. Adeseori cuvintele în frază se anulează unul pe altul, ca de pildă în final : „*Atunci intrai în casă şi mă apucai de scris. E noapte. Ploaia biciuie geamurile. Nu era noapte. Nu ploua.*“ Ca nişte vietăţi microscopice, cuvintele lui Beckett se devorează reciproc, se înlănţuie, se topesc unul într-altul sau, dimpotrivă, se nasc unele din altele, printr-un fel de diviziune directă. Limbajul tinde spre propria lui negaţie, devine un *antilimbaj*, o parodie ce urmăreşte să-şi dizolve modelul, mai curînd, decît să-i dea o replică. Sîntem în afara graniţelor scrisului, într-o lume superlativ alienată, căreia Beckett pare să ambiţioneze a-i fi, după expresia lui B. Pingaud, „*ultimul scriitor*“. Ceea ce urmează nu mai poate să fie decît potopul.

Arătam că R. Kanters vede în Beckett un epigon, iar în Molloy o demonstraţie de critică literară a interferenţelor dintre Joyce şi Kafka. Prima parte i se pare a fi tributară lui Joyce, a doua lui Kafka. E greu de făcut asemenea compartimentări exacte şi mă mir întîlnindu-le la criticul de la *Figaro littéraire*, care de obicei e mult mai subtil, uneori de o subtilitate suspectă şi supărătoare. Chiar la începutul primei părţi găsim, bunăoară, un motiv fundamental kafkian : „*El se vedea ameninţat în corpul său, în raţiunea sa, şi poate că era, în ciuda nevinovăţiei sale*“. În timp ce pecetea autorului lui *Ulysse* e la fel de evidentă în partea a doua, ca şi în prima. Numele citate indică, însă, într-adevăr cele două surse de bază ale prozei lui Beckett şi pot, într-o anumită măsură, să justifice noţiunea de *epigonism*. Samuel Beckett n-a înţeles că marii săi predecesori, cum precizam şi altă dată, se situează la capătul drumurilor, şi nu la începutul lor ; că ei încheie două capitole din istoria romanului, şi nu le inaugurează. Încercînd să le continuie drumul, el ajunge la o realitate care iese din sfera literaturii. Dar el este şi un precursor. E suficient să-i citeşti pe autorii „noului roman“ ca să-ţi dai seama, cum arătam înainte, de influenţa lui. Aceeaşi *subumanitate* (R. M. Albérès), acelaşi *EU* agonizant (P. de Boisdeffre), ace-

eași fuziune a lui Joyce și Kafka. Reluînd exclamația unui critic de odinioară, care la lectura romanelor onest construite ofta : „*Încă un Balzac*", Robert Kanters spune că adeseori are ocazia să exclame : „*Încă un Kafka, sau un Joyce, sau un Faulkner !*" Mai grav e că, în ultima vreme, te simți silit să spui : „*Încă un Beckett !*" Și mai mult ca oricînd ne dăm seama că un singur Beckett e de ajuns. E poate chiar prea mult !

Scanned with OKEN Scanner

PROFILURI ŞI SCHIŢE

Scanned with OKEN Scanner

WILLIAM FAULKNER

De cele mai multe ori scriitorul își dobîndește gloria după ce e citit cu asiduitate și înțeles în tot adevărul mesajului său, după ce e cunoscut în esență. Sînt însă și cazuri contrare : William Faulkner, de pildă, a fost glorificat înainte de a fi înțeles și a circulat prin vitrinele tuturor librăriilor lumii apusene, cu un portret apocrif. Popularitatea lui inițială, care i-a adus și consacrarea Fundației Nobel cu mult înaintea contemporanului său Hemingway, a fost, în mare parte, un efect de aparență măgulitoare pentru sensibilitățile intervertite ale esteților obișnuiți să divagheze subtil, urmărind nu atît realitatea, cît mai cu seamă umbrele ei. În acest spirit, marele scriitor a fost îmbrățișat pentru că numele său se preta oarecum la contextul unor europeni ca Joyce, Virginia Woolf sau a europenizanților Gertrude Stein, T. S. Eliot, Ezra Pound, care, în poezie sau proză, se sincronizau cu fenomenul căutărilor exacerbate din vechiul continent, colaborînd la îndelungatul și sinuosul proces al tuturor experimentelor. Atracția lui au constituit-o, pe de o parte, inepuizabilele scene de sexualitate monstruoasă, cruzime, oroare, demență, care se acumulează excesiv în prima versiune a cărții sale *Sanctuarul* și îngroziseră pînă și pe editorul american solicitat, pentru ca apoi, în doze desigur mai moderate, să reapară în majoritatea scrierilor ulterioare. Cum ar fi putut să nu ispitească toate acestea pe maniacii psihanalizei, care nu

ezită să aplice exegeze freudiene pînă şi lui... Racine ? (V. Charles Mauron : *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine.)* Pe de altă parte, a surîs familiarilor însuşi modul său de a scrie, arsenalul său stilistic cu monologuri interioare, notaţii abrupte şi paranteze, cu vaste şi complicate perioade, care permit invocarea lui Proust şi îl situează exact la antipodul sobrietăţii — al umilinţei, aproape ! — manifestate de stilul lui Hemingway.

Asemenea caracteristici putînd fi sau nu agreate, admise ori contestate, după opiniile şi preferinţele fiecăruia dintre noi, ţin însă, evident, de domeniul mijloacelor de expresie specifice unui artist, şi nu sînt niciodată elementele fundamentale ale universului său. E absurd, bunăoară, să spui că nu-l accepţi pe Dostoievski pentru că scrie neglijent şi ignorează caratele stilului sau că îl adori pe Sadoveanu pentru că scrie frumos ; dacă nu te-a absorbit niciodată orizontul de tragică zguduire umană al celui dintîi sau inefabila auroră de epopee a celuilalt, trebuie să-i reciteşti în tăcere. Un scriitor care nu face decît să colecţioneze bizare anomalii şi manifestări ieşite din fire, spre a confecţiona piese de delectare obscură, piere uitat în neantul ediţiilor de vogă efemeră — şi Faulkner e cu totul străin acestei categorii. E adevărat că în cărţile lui se vehiculează o generoasă faună de bestii, de imbecili, de estropiaţi, creînd un fel de baroc al viciilor şi pornirilor tenebroase, sau că poţi întîlni scene de supremă oroare, o bătaie sălbatică, un învăţător refulat încercînd să violeze propria lui elevă, un cretin cultivînd pasiuni erotice pentru o vacă, un dement în plină criză etc., etc., dar toate acestea nu alcătuiesc decît sumbrul alfabet, prin intermediul căruia Faulkner îşi transcrie tulburătoarea lui confesiune ; şi conţinutul ei e acela ce-l defineşte ca scriitor şi ca om.

Paginile lui William Faulkner sînt, cum ar fi spus Baudelaire, *flori ale răului,* flori de apariţie nocturnă, distilînd în petalele lor otrăvuri necunoscute şi tari ca veninul reptilelor junglei. Sînt, oare, cu adevărat dătătoare de spaimă aceste flori cultivate de grădinar cu un acut simţ al blestemului şi al predestinării ? E greu de spus. Ceea ce este înspăimîntător e doar solul pe care cresc, realitatea care le generează ; viaţa întunecată a

Sudului american, acel ţinut unde se concentrează, hipertrofiate, toate contradicţiile şi stigmatele ce pot desfigura o geografie spirituală. Acolo un patriciat al latifundiilor agonizează crispat întru prepetuarea sclavagismului şi a unor mentalităţi retrograde pînă la absurditate, acolo se desfăşoară, înrăit de inevitabilul declin economic şi de sentimentul decrepitudinii, instinctul celui mai inuman egoism asociat cu oribila înverşunare rasială. Duhul linşajului şi al crimei patronează acel poligon condamnat a fi parcă ireductibil, mereu egal cu propria lui decădere, iar viciile nicăieri nu se dezlănţuie cu mai multă spectaculozitate şi violenţă.

Opera întreagă a lui William Faulkner este epopeea acestei lumi — o epopee posomorîtă, fără eroi sublimi, fără elanuri şi fără exaltare. Printr-o totală răsturnare în negativ, oamenii şi faptele lor, trataţi cu substanţele unei chimii dureroase, se vădesc nu prin virtuţi, ci prin vicii, iar crezul autorului coboară gama tuturor deznădejdilor. Conştient de tarele societăţii pe care o înfăţişează, el se simte concomitent înlăuntrul şi în afara ei, şi acest sentiment constituie temeiul ascuns al dramei faulkneriene, dialectica vieţii şi artei lui. Înăuntrul acestei realităţi el se ştie prin origine şi prin apartenenţă : el însuşi provine dintr-o asemenea familie de aristocraţi decăzuţi, care a dat odinioară oameni de stat şi chiar un romancier în persoana străbunului său, colonelul William Falkner (aşa se scria iniţial numele lor), şi are nostalgia confuză a unui trecut de grandoare uitată. Ce anume justifică atare nostalgie, ce valori cristalizează acel trecut în memoria lui — e dificil să-ţi dai seama. Poate simpla concordanţă a realităţii cu spiritul epocii respective, care, dispărută azi, lasă locul — în imaginaţia prozatorului — desuetudinii şi absurdului, poate că acel trecut e în ultimă analiză doar spaţiul ideal pentru o evaziune iluzorie din actualitatea ce-l nemulţumeşte şi-l deprimă. Apartenenţa la agonia Sudului e, de asemenea, pentru el o certitudine — o fatalitate, aproape ; neizbutind să se statornicească pe orbite străine, ca Hemingway, bunăoară, sau să pătrundă în sfera tumultuoasă şi pasionantă a luptelor sociale, ca Steinbeck ori Dos Passos în vremea lui de glorie, Faulkner se vede rămas

Scanned with OKEN Scanner

pe totdeauna un prizonier al ţinutului său natal, obligat să împărtăşească atmosfera lui apăsătoare. Marele scriitor nu e însă un simplu cronicar al Sudului. Dincolo de universul concret pe care-l sondează, arta lui tinde să aproximeze o problematică mult mai vastă, să pătrundă spre adîncimile întunecate ale universului general-uman, tot aşa cum Dostoievski, prin intermediul sufletului slav, confruntat cu marile mituri creştine, realizează o proiecţie abisală a omului în sine. Dar, precum spuneam, el se şi detaşează din acel univers, prin însăşi structura lui ; în ciuda unei anumite voluptăţi cu care descrie el violenţele, crimele şi înclinaţiile morbide, substratul său sufletesc, aşa cum transpare pe alocurea, e al unui om sănătos şi integru, pornit să cultive, fie şi nemărturisit, normele echităţii şi ale unei etici de elementară umanitate. Scrisul lui este, în acest sens, disimularea permanentă a contrastului dintre cele două planuri, care-l determină : lumea din afară şi cea dinlăuntrul său. Literatura cunoaşte destule asemenea cazuri de disimulare — e suficient să-l pomenim pe un Villon, un Caragiale sau Dostoievski, autor pe care Faulkner l-a citit în profunzime şi l-a înţeles ca puţini alţii, cel ce a epuizat toată gama decăderii umane, căutînd zadarnic să se echilibreze cu mistuitorul său ideal de puritate rafaeliană (nu trebuie să uităm că marele rus a găsit finalul *Idiotului* contemplînd extaziat *Madona Sixtină*).

Gide spune că *„nu există nici unul singur dintre personajele lui Faulkner care să aibă, propriu-zis, suflet"*, ceea ce constituie, de fapt, o simplificare sentenţioasă irelevantă : ce folos dacă vom spune că personajele din vestitele coşmare ale lui Goya sînt lipsite de suflet ? În astfel de creaţii, singurul suflet care ne interesează cu adevărat este acela al artistului, şi aceasta ne impresionează în primul rînd în opera faulkneriană. E un suflet mare şi zbuciumat, care se caută şi se confesează cu o tulburătoare sinceritate. Atunci cînd eroii săi ne apar ca simple mecanisme automate, nu putem să nu ne dăm seama că vidul lor spiritual e, de fapt, efectul abrutizant şi monstruos al unei civilizaţii, pe care marele scriitor o detestă ; oricare ar fi geografia şi pseudonimele ei, astăzi sau mîine, ea rămîne în esenţă aceeaşi. E adevărat

Scanned with OKEN Scanner

că el nu opune nimic acestei civilizații crepusculare și rătăcește în derivă, ajungînd la concluzii de un total defetism și la o adevărată religie a durerii. Viziunea lui Faulkner asupra societății pe care ne-o înfățișează rămîne însă plină de forță și de zguduitoare adevăruri, și nimeni nu va fi în stare să le conteste sau să le ignoreze.

Dar destul cu asemenea considerații literare ! Remarcabilul prozator nu le-a iubit niciodată. *„Lumea literaților mă plictisește*, zicea el cîndva. *Sînt oamenii cei mai plicticoși de pe fața pămîntului. N-am citit niciodată cărțile lor și nu doresc să le vorbesc despre ale mele.“* Să-i respectăm, deci, dorința măcar la sfîrșitul acestor rînduri și să spunem cîteva cuvinte din inimă despre omul care a plecat dintre cei vii. S-a născut la sfîrșitul lui septembrie 1897, undeva prin Mississippi, și a avut o biografie frumoasă ca și chipul lui cu o distincție de lord descins dintr-o îndepărtată genealogie. A fost student, aviator în Canada, vînzător de librărie la Noul Orleans, fochist la o uzină electrică și tîmplar. Mi se pare că a spus o dată despre Hemingway că era aproape la fel de bun ca și cărțile lui ; nu s-ar cuveni, oare, ca oamenii ce l-au cunoscut să-i întoarcă cuvintele, acum cînd umbra lui a trecut spre liniștea de dincolo de Styx ?

Scanned with OKEN Scanner

Competiția anului și-a avut favoriții săi în persoana unor scriitori ca englezii Graham Greene, Robert Graves, romancier și poet deopotrivă interesant, și bătrînul Aldous Huxley cu alura sa de *dandy wildean*, cam desuet, deși gata oricînd de o cutezanță mondenă : n-a luat el pînă și *mescalină ?* Ba mai mult, sub acțiunea acestui drog mexican a și scris două volume de eseuri despre artă, reamintindu-ne seducătoarele focuri de artificii intelectuale ale mai vechiului său *Contrapunct*. Se menționa și numele altui englez, Lawrence Durrel, romancier în plină ascensiune, autor al unei tetralogii intitulată *Quartetul din Alexandria*, dar prea tînăr încă pentru o asemenea glorie, legată prezumtiv de senectute —, apoi și dramaturgul elvețian, F. Dürrenmatt, și prozatorul german Erich Kästner (care e și el un poet nu lipsit de merite), și confratele său olandez Simon Vestdijk ; și francezii Jean-Paul Sartre și Jean Anouilh erau printre cei cu oarecari șanse. Poate că mai curînd ar fi triumfat însă marea scriitoare daneză Karen Blixen, atît de mult admirată de Hemingway, dacă n-ar fi murit cu numai cîteva săptămîni înainte de întrunirea juriului. Dintre americani se desena în prim-plan candidatura prestigioasă a lui John Steinbeck, și iată că destinul l-a favorizat ca și pe înaintașii săi, Faulkner și Hemingway ; așadar, el e laureatul anului 1962. Îl omagiem și ne bucu-

răm pentru această consacrare — nu singura posibilă, dar pe deplin meritată.

Despre Hemingway şi mai cu seamă despre Faulkner s-a scris enorm în critica europeană a ultimului deceniu, poate şi pentru că literatura lor — a celui din urmă, îndeosebi —, prin caracterul ei insolit, oferea tentaţia explorării într-o zonă necunoscută. Mai puţin spectaculoasă sub acest raport, proza lui Steinbeck a fost abordată de exegeţi cu oarecare parcimonie, tot aşa cum, *mutatis-mutandis,* dacă Dostoievski s-a impus vertiginos, a trebuit să treacă destulă vreme spre a se constata că şi Cehov ascunde, sub acalmia cenuşiu-verzuie a apelor sale, adîncimi halucinante. Apropierea n-are numai raţiunea unei comparaţii întîmplătoare. Romancierii contemporani ai Americii au citit cu atenţie pe marii ruşi ai secolului trecut, şi, după cum un Faulkner şi-a descifrat în geniul dostoievskian ceva din alcătuirea propriului său suflet neliniştit şi paroxistic, e neîndoios că Steinbeck la lectura autorului *Stepei* şi-a desăvîrşit cunoştinţa de sine şi, înţelegînd că puterea sa e aceea a lirismului migrator de la proză la teatru, a visat să scrie, după cum singur o spune : *„un roman care să poată fi transpus pe scenă, aşa cum este, sau o piesă care să poată fi citită ca un roman"*. E, oricum, o juxtapunere mult mai avantajoasă pentru cunoaşterea lui, decît aceea care-l învecinează cu naturalismul francez ; pot fi consideraţi ca descendenţi ai lui Zola cel mult Dreiser sau Franck Norris, dar Steinbeck în familie face figura puiului de cuc.

Debutînd sub auspiciile literaturii picareşti, el îşi schimbă apoi registrul şi scrie *Oameni şi şoareci* (1937), carte de un tulburător şi straniu lirism, cu o construcţie de poem şi cu ample mişcări de elegie, iar peste doi ani dă puternicul roman social *Fructele mîniei* (1939). Sînt cele trei direcţii pe care se dimensionează literatura lui, cuprinzînd numeroase volume ca *Nopţi fără lună* (1942), *Autobuzul rătăcit* (1947), *Perla* (1945), *La răsărit de Eden* (1952) etc. Care e universul acestor cărţi ? Cu excepţii rarisime, scriitorii se aproximează între istoria şi geogra-

Scanned with OKEN Scanner

fia unor ţinuturi natale, sortite să alimenteze arta lor şi să le marcheze, fie şi imperceptibil, individualitatea. Aşa cum Faulkner e un om al *Sudului,* Steinbeck nu poate fi înţeles fără noţiunea de *West,* care în America nu mai înseamnă un punct cardinal, ci o lume aparte : scrisul său se luminează în văile însorite ale Californiei, unde anotimpurile sînt blînde şi localităţile sau apele cu denumiri spaniole perpetuează amintirea conchistadorilor. Romancierul însuşi evocă nostalgic aureolele vîrstelor timpurii, oamenii întîlniţi odinioară şi toate cele ce pot contura inefabil pămînturile străbătute de rîul cu nume de poet castilian : Salinas, pămînturile întinse umblate de bunicul său după mamă, fermier, fierar, meşter de săpat fîntîni şi chiar priceput în a asista la naşterile mai dificile. Lumea acelor meleaguri era de proveniență umilă şi de recentă aşezare, trăind în ferme singuratice sau în mici tîrguri o viaţă mai mult primitivă decît patriarhală, dominată de muncă liniştită şi de o anume monotonie cotidiană. Nimic deci din atmosfera convulsivă a Sudului cu aristocraţi bîntuiţi de angoase crepusculare, cu degeneraţi şi dementi tenebroşi şi cu toată galeria de monştri şi posedaţi din cărţile lui William Faulkner. Izvorîtă din substanţa acestor realităţi, literatura lui Steinbeck nu mai abundă de violenţe şi de instincte obscure, de perversiuni, de sexualitate obsesivă. Ceea ce nu înseamnă că e idilică. Marele scriitor cunoaşte în profunzime dramele umane şi sociale pe care le generează o societate — le cunoaşte şi le exprimă pretutindeni în paginile sale. Dintre toţi romancierii americani de astăzi, el e poate cel mai acut observator al raporturilor de clasă, e un cîntăreţ al mulţimilor exploatate şi al tuturor dezmoşteniţilor. Cartiere sărace de proletari, ferme risipite în cîmpuri, vagabonzi cu discrete expediente, prostituate şi patroane de bordel, muncitori sezonieri colindînd văile Californiei şi căzînd pradă marilor plantatori sau negustori de fructe — iată lumea cărţilor lui şi adresa tuturor melancoliilor şi simpatiilor sale directe. El însuşi a trăit printre ei în primul deceniu al tinereţii, cînd, împărtăşind o experienţă de biografie oarecum tradiţională printre literaţii noului con-

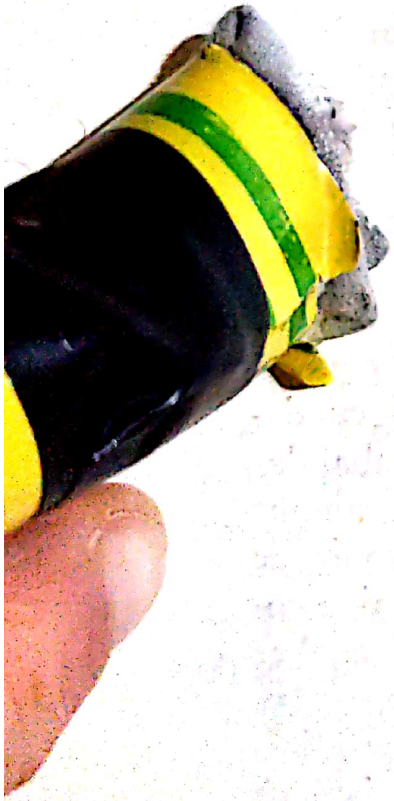
tinent, a fost fermier și zidar, vagabond și matelot, zilier, student și vînzător de prăvălie. O viață bogată și generoasă, fără de care marea literatură nu s-a conceput niciodată : înainte de a-și avea opera, scriitorul trebuie să aibă o biografie ! Fie și interioară.

John Steinbeck detestă burghezia parvenită cu toate instituțiile ei, inclusiv morala cinismului și a ipocriziei. Elocventă e scena în care Kathy, o prostituată cu aparență angelică — unul dintre puținele tipuri patibulare din proza lui —, care, după ce în adolescență și-a ars de vii părinții, și-a ucis logodnicul, a ratat asasinarea soțului și și-a abandonat proprii săi copii, devenind patroană de bordel după ce-și otrăvise protectoarea, arată fostului soț un album cu fotografii reprezentînd oribile scene de perversiune, cu eroi recrutați dintr-o convențională elită : iată, spune ea, acest personaj cu soție și patru copii se prezintă în alegeri pentru Congres, această mare meduză alburie e un consilier comunal, iată un bogat suedez, iată și un distins profesor de filozofie care vine cine știe de unde pentru plăcerea de a i se arunca în față o oală de noapte.

Libertatea omului de a-și hotărî el singur soarta, înlăturarea oricărei opresiuni și exploatări menite să anuleze personalitatea umană — acestea sînt leit-motivele gîndirii artistice a lui Steinbeck, urmărite uneori confuz, alteori exaltate cu un patetism ușor deplasat și cu delimitări ce frizează simplificarea, dar niciodată abandonate. Filiera solidarității cu omul anonim și o anume îmbinare de ironie duioasă și compasiune îl apropie de doi dintre cei mai remarcabili poeți americani ai secolului nostru : E.A. Robinson și, în special, Edgar Lee Masters. Cine va citi capodopera lui Lee Masters *Antologia fluviului Spoon* va intui multe și pregnante afinități. Începînd prin a-l situa în ascendență epică, iată că sfîrșesc readucîndu-l printre lirici, pentru că adesea Steinbeck e mai presus de toate un poet. Poți spune și despre el, parcurgîndu-i paginile, cuvintele unui vers al bătrînului Whitman : *„aud cum cîntă America"*.

Scanned with OKEN Scanner

Timid şi delicat în modestia sa, John Steinbeck a evitat într-o asemenea măsură publicitatea, încît o dată, cînd numele său exacerbase indiscreţia gazetarilor, a fugit ascunzîndu-se cîtăva vreme în Mexic. Cred că de data aceasta îi va fi fost mult mai greu s-o facă, şi de aceea trebuie să se fi neliniştit în singuratica lui casă din California, unde mareea Pacificului şi vîntul din larg îi ritmează gîndurile şi strădania întru frumuseţe.



Scanned with OKEN Scanner

UN NOU ROMAN AL LUI ERSKINE CALDWELL

În plină agitație a generației *beat*, pentru a inova literatura americană prin zgomot și nonconformism debusolat, marii scriitori de peste Ocean continuă să ne ofere ocazii de a medita asupra adevăratei noutăți și a caracterului contemporan pe care-l învederează, în latura lui majoră, romanul din Statele Unite. Fără extravaganțe facile, fără supralicitarea unor maniere de a scrie, pe cît de neobișnuite în aparență, pe atît de inutile în artificiul impertinent pe care-l presupun, marii realiști ne solicită mereu interesul prin impresionanta lor putere de a converti în artă cele mai stringente aspecte ale actualității, încît citindu-i ești absorbit de substanța și problematica lor și nu mai ai răgazul de a te întreba în ce măsură cutare carte reprezintă o înnoire a romanului modern. Or, poate că și în această disimulare rezidă temeiul unei posibile ipostaze a noului. Nu singura, cum par a pretinde cei pentru care realismul e definiția axiomatică a literaturii. A existat și un Proust, care a adus prețioase amendamente chiar și în tehnica propriu-zisă a romanului. Dar să nu uităm : Cehov a părut în timpul vieții sale un nuvelist meritoriu și nu și-a pus niciodată complicate probleme de revoluționare a scrisului, ba mai mult, după cum spune Gorki, evita și dezagrea discuțiile *„pe teme elevate"*. Și, totuși, astăzi e unanim recunoscut drept unul dintre cei mai importanți deschizători de drumuri în literatura modernă de pretutindeni. Iată ce gîn-

Scanned with OKEN Scanner

deam după ce isprăvisem ultimele pagini ale unui recent roman de Erskine Caldwell : *Jenny (Jenny by Nature)*. Reveneam la reflexii mai vechi, de altfel — la acelea izvorîte din lectura unor cărţi de Faulkner şi Hemingway sau a romanelor lui Steinbeck. Desigur, asemenea personalităţi sînt prea deosebite pentru a justifica o apropiere, dar nu e mai puţin adevărat că opera fiecăruia prezintă deopotrivă imagini pregnante ale Americii de astăzi, şi ale spiritului american, în genere, încît această virtute esenţială îmi îngăduie să transcriu numele lor — alăturate.

Caldwell e un romancier al Sudului şi tot într-un obscur orăşel din Georgia sa natală se petrece acţiunea susamintitei cărţi. Mediul e de inerţie şi de turpitudine provincială, iar orizontul, închis ca într-o insulă singuratică dominată de ceaţă. Eroii, nu prea mulţi la număr, dintre care unii sînt doar prezenţe pasagere şi simbolice, iar alţii se simt acţionînd de undeva dintr-un plan secundar, înfăţişează destine specifice societăţii americane din vremea noastră. Jenny, figura centrală, e o femeie de aproximativ cincizeci de ani, care, după o existenţă de cvasi prostituţie, reuşeşte să-şi însuşească o casă de lemn şi trăieşte dînd camere cu chirie sau pensiune completă. Grotescul duios, caracteristic multor scrieri caldwelliene, se realizează şi aici din tiranica şi posesiva iubire a ei pentru un pitic, pe care-l găzduieşte în lunile de iarnă, cînd e obligat să-şi întrerupă activitatea lui de saltimbanc ambulant. Vechea aspiraţie a femeii este în direcţia unei posibile căsătorii cu un bătrîn holtei, fost ani de zile judecător şi practicînd avocatura în localitate, om potolit şi respectabil, ale cărui consultaţii juridice sînt, pentru toţi orăşenii, expresia supremei competinţe. Apare apoi o fată, care iubeşte şi e trădată de către antrenorul de fotbal al tineretului şcolar, ceea ce o determină să părăsească învăţămîntul şi să se prostitueze pînă cînd un şoc, intervenit în împrejurări penibile pentru ea, o trezeşte la conştiinţa decăderii şi o face să părăsească subit orăşelul, fugind îngrozită de sine însăşi. Un hangiu, un şerif, un predicator, un barman, o văduvă refulată, mereu rîvnind spre piticul găzduit de Jenny, un afacerist odios şi o tînără mulatră — iată celelalte personaje ale romanului.

Scanned with OKEN Scanner

Nu e lipsit de semnificaţie faptul că omul cel mai integru şi singurul capabil să servească, spiritelor molesite de neputinţă şi spaimă, o generoasă lecţie de noblețe sufletească şi conştiinţă civică este, în cartea lui Caldwell, tocmai fosta prostituată, Jenny. Ea acceptă cu bărbăţie lupta împotriva tuturor constrîngerilor, pe care o societate vicioasă caută mereu să i e le impună, şi are tăria de a invoca legile demult anihilate printr-o mafie a intereselor brutale. În momentul cînd soseşte tînăra mulatră, crispînd prejudecăţile rasiale, atît de violente încă în mentalitatea obscurului tîrg, Jenny îi acordă, fără a pregeta, ospitalitatea şi protecţia ei, sfidînd ameninţările potentatului financiar obişnuit să-şi impună toate capriciile. Ea înfruntă riscul şi plăteşte cu superbă mîndrie : la ceasul cînd expira ultimatumul ce i-l adresase afaceristul, privitor la alungarea mulatrei, îşi vede incendiată de oamenii lui casa, unică sursă de existenţă, şi ceea ce o dezolează e doar năprasnica moarte în flăcări a fetei, care dormea în camera ei la etaj. Scena arderii e de o frumuseţe suavă, evitînd spectaculosul posibil şi realizîndu-se din linii de inefabilă delicateţe ; numai un mare artist poate stăpîni într-un asemenea grad surdina, încît să imprime episodului celui mai patetic o rezonanţă bemolată, de elegie.

Gestul acestei femei nu e însă de gratuitate donquijotească, ci, dimpotrivă, e sortit să tulbure orăşelul american din somnolenţa lui şi să afecteze acea fatalitate nefastă, care-l stăpînise. Fostul judecător trăieşte în faţa incendiului un proces de modificare lăuntrică, are revelaţia laşităţii sale şi, biruindu-şi nehotărîrea, adresează femeii cererea în căsătorie, pe care ani şi ani de-a rîndul ezitase s-o articuleze. E copleşit de superioritatea ei morală şi îşi propune să dovedească, înfruntînd toate piedicile, care l-ar fi deconcertat altă dată, mîrşăvia făptuită de potentatul financiar. Aşa se încheie romanul lui Caldwell, şi după lectura lui eşti totuşi ispitit să crezi că demascarea nu se va putea înfăptui. Dar noutatea cărţii consistă tocmai în perspectiva pe care ţi-o lasă : oamenii simpli ai Americii încep a se întreba dacă nu cumva cele ce menţin imoralitatea şi domnia lipsei de scrupule sînt, într-o măsură, şi propria lor laşitate, rutina compromisului, prac-

Scanned with OKEN Scanner

tica mic-burgheză a izolării și indiferenței cetățenești. Și este evident că asemenea întrebări nu vor întîrzia să-și afle răspunsul. La ei, ca și aiurea.

Într-o carte autobiografică, Erskine Caldwell își amintește că o dată un cititor i-a reproșat de a fi scris prea mult despre sărăcie și de a nu înfățișa laturile plăcute ale vieții. Explicația dată de marele scriitor merită citată, pentru a înțelege mai bine sensul operei sale : „*Oamenii ce se bucură de laturile agreabile ale vieții sînt mai puțini la număr decît aceia care îndură greutățile ei. Cînd aceste condiții sociale vor înceta să existe, îmi voi da seama că nu mai are sens să scriu despre acțiunea milogelii asupra sufletului omenesc*". În recentul său roman, el urmărește cum întreaga ambianță socială acționează asupra universului spiritual al omului Americii contemporane. De data aceasta nu sărăcia e factorul preponderent. Eroii săi duc o viață fără tribulații economice, majoritatea dintre ei au și automobile, frecventează localuri, se amuză. Mizeria este eminamente morală. „*Greutățile vieții*", despre care vorbea scriitorul, sînt aici de altă natură și, poate de aceea, mai grave. Condiția psihologică a celui mereu obligat să se ignoreze pe sine, să-și răstălmăcească propriul său conținut uman, pentru a se sincroniza cu intervertirea reală sau mimată a altora, să-și nege prin acțiune personalitatea și să accepte, forțat, absurdul travestit în logică peremptorie, devine mult mai greu de suportat chiar decît sărăcia supremă. Iată planul pe care își situează Erskine Caldwell preocupările, în noul său roman *Jenny*.

E, după propria lui expresie, o nouă „*oglindă în care oamenii din jurul său își pot vedea chipul*". Și fraza lui îl definește oarecum mai amplu. Pe el și pe alți confrați ai săi, cultivatori ai epicului violent, ai dialogului brutal, ai scrisului sec, aproape cinematografic, fără efecte de stil și fără preocupări pentru genul ca atare al romanului. Mă gîndesc la unele dintre cărțile lui Dos Passos, ale lui Hemingway sau Steinbeck. E o literatură a faptelor mai mult decît a incursiunii în psihologia eroilor ; oamenii acționează, vorbesc, își manifestă atitudinea în mod direct, și se definesc în acest fel fără ca autorul să ne ofere o complicată inițiere în psihologia lor, fără să

Scanned with OKEN Scanner

urmărească a ne justifica gesturile sau reacţiile lor, lăsîndu-ne latitudinea de a o face noi înşine. Critica încerca să explice, la un moment dat, că însuşi caracterul de primitivitate al eroilor, paupertatea lor spirituală, morală, psihologică, i-a îndemnat pe romancierii respectivi să ignoreze sfera conştiinţei de îndată ce terenul nu era decît foarte liniar, foarte rudimentar. Muncitori zilieri, ţărani plonjaţi în turpitudine, iată eroi ce nu te invită la sondaje psihologice, pentru că vădesc o viaţă conştientă foarte săracă, deci oferă, în acest domeniu, un material ingrat romancierului. Cred că lucrurile nu pot fi reduse la o asemenea explicaţie. De multe ori, omul cel mai primitiv poate avea o psihologie foarte complexă şi poate alimenta cu generozitate preocuparea analitică a prozatorului. E mai curînd vorba despre o tehnică a romanului care nu utilizează portretul, ci oglinda — sau mai bine zis o adevărată strategie a oglinzilor, mult mai complicată decît pare la simpla lectură.

Scanned with OKEN Scanner

ARTHUR MILLER ŞI CONDIŢIA TEATRULUI

Înainte de a împlini cincizeci de ani, Arthur Miller cunoaşte faima de altă dată a unor Ibesn, O'Neill, Pirandello şi beneficiază de răspîndirea insolită, provenind în egală măsură din hărnicia apologeţilor şi zelul detractorilor lui. Publicul nostru s-a putut familiariza cel puţin cu două dintre capodoperele sale: *Moartea unui comis-voiajor,* care ni l-a fixat pentru totdeauna în memorie pe iubitul şi regretatul nostru Jules Cazaban, şi *Vrăjitoarele din Salem* — piese fundamentale deopotrivă în opera lui Miller şi în dramaturgia contemporană a lumii. Să urmărim, deci, propriile mărturisiri ale autorului lor, unde ni se dezvăluie atît concepţia sa despre teatru, cît şi personalitatea şi gîndirea acestui scriitor care ilustrează, sub ochii noştri, puterea şi măreţia unei arte milenare. Să vorbim cu el despre sine şi despre alţii.

Interesanta activitate a lui Bertolt Brecht ne-a obişnuit cu ideea unui teatru care se întemeiază pe naraţiune — teatrul epic, cum se exprima autorul *Cercului de cretă caucazian* — şi în orice caz tinde către o eliberare a spectatorului de fascinaţia *spectacolului* ca atare. Maurice Blanchot vorbea chiar despre un „*dezgust de teatru*", în sensul că autorul respinge facultatea scenei de a-l captiva pe spectator, lipsindu-l de o atitudine lucidă faţă de lumea pe care i-o înfăţişează. Arthur Miller, reluînd pe alte baze, desigur, vechiul concept de *poezie dramatică*, aşa cum l-am moştenit din antichi-

tate, aspiră spre un teatru poetic : „*Cred că un poem, situat dedesubt, e o necesitate organică pentru orice piesă (în cazul romanului, e o altă problemă). O piesă mare e aceea care, în timpul reprezentării sale, pune în lumină acțiunile ei esențiale și datele semnificației simbolice [...]. Iată de ce în teatru eu situez poezia deasupra tuturor și consider drept esențial ca poemul să fie cu adevărat prezent în opera dramatică.*" De aici decurge preponderența acordată laturii afective a creației, tendința de a stabili centrul de greutate al oricărei piese în zona *vieții emoționale* pe care vine să ne-o înfățișeze autorul, de a subordona deci acestei finalități toate mijloacele disponibile ale genului, inclusiv ideea centrală : „*...ideea unei piese e utilă prin aceea că ea dă artistului puterea de a evoca pe scenă, în mod foarte coerent, o intensă viață emoțională, dar, prin ea însăși, această idee nu are valoare estetică pentru că, în ultimă instanță, ea nu e decît mijloc, și nu scop*". Ceea ce nu înseamnă că Miller minimalizează rolul ideii în teatru — o spune el singur în mod expres—, dar crede că autorii dramatici, chiar și cei mai însemnați, nu aduc idei cu totul noi, adică pe care le-ar fi descoperit ei înșiși. Nici Ibsen, nici Cehov, Strindberg sau O'Neill n-au făcut-o. Ceea ce face teatrul e de a răspîndi idei ce nu sînt încă populare, dar se presimt în văzduh, de a le da viață, de a le fixa în conștiința oamenilor, și autorul *Vrăjitoarelor din Salem* spune că piesele sale sînt într-o anumită măsură un răspuns la problemele ce erau „în aer" în momentul cînd le-a scris și că ele sînt un fel de a-i spune semenului său : „*Iată ceea ce vezi tu în fiecare zi, ceea ce gîndești, ceea ce simți ; acum, însă, îți voi arăta ceea ce tu știi, dar n-ai avut nici timpul, nici curiozitatea, nici inteligența, nici mijloacele de a înțelege*". Nu trebuie văzut aici orgoliul, ci doar rostul fundamental al artei, exprimat de o manieră simplă și directă, fără stratageme de falsă modestie. Pentru Miller, teatrul e un mijloc de comunicare, de fraternizare tandră cu spectatorii, în care el vede oameni ce trebuie ajutați să cunoască acele laturi ale personalității lor, capabile să-i apropie unii de alții, să le reveleze orizontul unei ideale solidarități, să-i determine a-și depăși condiția in-

Scanned with OKEN Scanner

dividualității lor. Teatrul e, deci, prin excelență social. „*Mă grăbesc să adaug*, spune el, *că o operă nu poate fi judecată în raport cu validitatea învățăturilor ei. Dar e la fel de fals să afirmi că ar exista o incompatibilitate radicală între artă și reflexiunea filozofică socială.*" Adică ideile unei opere, teza ei trebuie să se convertească în mesaj artistic, și să nu constituie simple rudimente sociologiste, iar eroii trebuie să fie oameni în toată complexitatea lor de raporturi, și nu produse ale unui determinism mecanic.

Ideea lui Miller în legătură cu *teatrul poetic* e deosebit de prețioasă, tocmai pentru rolul ei de antidot împotriva excesele conceptuale, ce se manifestă puternic în dramaturgia contemporană, în spiritul unei confuzii cu eseul — așa cum o putem vedea deopotrivă în roman și chiar în poezie. A orienta teatrul spre poezie înseamnă a-l reîntoarce spre forurile lui originare, a-i infuza o nouă vitalitate, salvîndu-l de la impasul secătuirii prin abuzul care e la fel de nociv, indiferent, dacă e de domeniul intelectualismului sau al psihanalizei. Remarcînd cu umor că *Moartea unui comis-voiajor* a dus la nașterea unui munte de teze de doctorat, ce se străduiau să explice sensul freudian al piesei (nenumărați corespondenți îl întrebau, de pildă, dacă a intenționat să atribuie stiloului furat de Biff un simbol phalic !), Miller neagă orice influență a psihanalizei asupra teatrului său, precizînd că, atunci cînd își scria piesele care l-au consacrat, nu citise literalmente pe Freud și n-avea nici un fel de cunoștințe privitoare la doctrina lui. Această supralicitare a freudismului la Arthur Miller ne amintește de cazul lui Ibsen, care la vremea sa fusese considerat ca avînd un punct de plecare în Kierkegaard, ceea ce autorul *Norei* nega cu vehemență, scandalizîndu-se și declarînd că-l citise foarte puțin pe misticul danez și-l pricepuse și mai puțin. Am pomenit numele marelui norvegian pentru că — și de data aceasta, cu perfectă îndreptățire — s-a vorbit mult despre ibsenismul lui Miller, devenit aproape un truism al exegeților lui. Iată-l recunoscînd-o el însuși atunci cînd, dincolo de viciile ce i le găsește (între altele i se pare

cam „*greoi la modul germanic*"), face o judicioasă apologie a lui Ibsen.

Ceea ce l-a impresionat dintru început la acesta a fost „*abilitatea de a construi o piesă pornind de la un fapt real*", şi mai cu seamă reacţia lui împotriva descriptivismului, păcat învederat în primele încercări ale dramaturgului american, care arată singur că se obişnuise să înfăţişeze mult mai conştiincios gîndurile şi sentimentele eroilor săi decît *acţiunile* lor, şi de aceea lectura atentă a lui Ibsen l-a reconfortat: „*În teatrul său, o situaţie nu e niciodată descrisă, ci e revelată prin acţiuni directe, prin fapte irevocabile şi sentimentul nu e niciodată confundat cu acţiunea pe care o disimulează*". Tot de la poetul nordic a învăţat Miller acea metodă pe care o defineşte el ca fiind „*readucerea trecutului în prezent*", dezvăluirea trecutului unor personaje pentru a realiza sentimentul de conexiune perfectă. Pe bună dreptate afirmă el că o tendinţă nesănătoasă a teatrului contemporan e aceea de a se detaşa de fluxul temporal, de a ajunge la un timp exclusiv metafizic — şi tocmai în această privinţă e profitabilă lecţia lui Ibsen, care izbuteşte să „*dramatizeze trecutul*" pentru a ne face să pătrundem cele mai ascunse semnificaţii ale prezentului eroilor şi să-i înţelegem în toată complexitatea evoluţiei lor. Miller accentuează asupra rigorii lui Ibsen în a stabili relaţiile cauzale şi elogiază poezia lui, care e la antipodul sentimentalismului, păstrîndu-şi însă nealterată condiţia ei lirică majoră. El pune, de asemenea, în evidenţă dinamica teatrului ibsenian, dar îl crede pasibil de un anume fatalism mistic, după cum i se pare că Shaw are simpatii pentru aristocraţia medie. Opiniile sale în privinţa dramaturgilor de azi sînt uneori bizare, ca, de pildă, atunci cînd vede în teatrul lui Shaw o caricatură a clasei muncitoare sau în piesa lui Giraudoux, *Nebuna din Chaillot*, „*actul de acuzare cel mai direct din cîte s-au întocmit vreodată împotriva exploatării capitaliste*". Rezolvarea multora dintre problemele creaţiei, care-l preocupau îndeosebi la început, i-a fost sugerată, după cum ne-o mărturiseşte, de studierea capodoperei dostoievskiene *Fraţii Karamazov*, unde a putut deslusi, bunăoară, desăvîrşitul sincronism al fap-

Scanned with OKEN Scanner

tului brut cu intensitatea dramatică — și, de asemenea, de urmărirea muzicii lui Beethoven : aici a avut revelația tehnicii *crescendoului*, atît de important în compunerea pieselor de teatru, și a înțeles însemnătatea științei de a stăpîni efectele pînă la deplina lor maturizare.

Paginile închinate de Arthur Miller propriilor sale lucrări prilejuiesc o sumă de învățăminte și de reflexiuni, a căror valoare și utilitate depășesc cîmpul de explicație pentru care fuseseră destinate în intenția lui. Marele dramaturg ni se înfățișează într-o ipostază de gînditor și observator înzestrat, care-și concepe activitatea ca pe o neîntreruptă și fecundă meditație la rosturile operei de artă, la infinitatea de legi și de principii ce-i patronează existența, niciodată îndeajuns de cunoscute celui chemat să dezlege puterile miraculoase ale cuvîntului așternut pe hîrtie. Lectura lor îți întărește convingerea că scriitorul de anvergură nu poate fi prizonierul docil al unui gen literar, că orice creație presupune o permanentă inchietudine și o tentație a multilateralității.

Scanned with OKEN Scanner

ROBERT FROST
ŞI RENAŞTEREA DE LA 1913

Poezia americană din ultimile decenii ale secolului trecut este în general — ne referim la Statele Unite — o expresie a oboselii şi a rutinei, atît de străine de fapt vieţii tumultoase şi dinamice a noului continent. Dar este ea, oare, o poezie a Americii ? Iată întrebarea fundamentală, la care, oricum, nu se poate răspunde afirmativ. Pentru că dacă în proză putem vorbi încă dinainte despre un specific american — şi e suficient să amintim de Mark Twain — poezia continuă să lîncezească în umbra tradiţiilor engleze, în imitarea servilă a cărora se întrec nenumăraţi epigoni ai unor Tennyson, Browning sau Swinburne. Or, această inadecvare fundamentală, această contradicţie gravă, a stigmatizat poezia acelui timp, aducînd ceaţa care estompează numele poeţilor şi titlurile volumelor lor. În prefaţa din 1888 la *November Boughs* [1], Whitman spunea cuvinte pretimpurii şi neînţelese pe atunci de contemporani : *„...mi se pare că a sosit timpul ca în poezie să se reflecte toate temele şi lucrurile vechi şi noi, în lumina descoperirii Americii şi democraţiei, şi de a cînta acele teme nu numai prin glasul moştenitorului recunoscător şi respectuos al trecutului, ci prin ţipătul copilului nou născut al Lumii noi“*. Şi *Firele de iarbă* sînt o materializare strălucită a acestui imperativ, pe care însă urmaşii îl vor abandona cu desăvîrşire, cu consecinţa ineluctabilă a epigonismului şi a

[1] *Crengi de noiembrie.*

obscurității. Poate doar poeți ca Field, Whitcomb Riley sau Edwin Markham pot fi amintiți în ordinea de idei a filonului realist, pierdut o dată cu Whitman, dar nici prin dimensiuni sau personalitate, nici prin ecou, nu justifică o atenție specială, iar Emily Dickinson, chiar dacă a scris în acest răstimp, anonimatul desăvîrșit ce și-l impune poeta însăși face din strălucita ei creație o revelație a secolului nostru, a cărui sensibilitate o anticipează de fapt. Pentru ca semințele poeziei lui Whitman să-și ivească roadele, a fost nevoie mai întîi ca el însuși să fie descoperit de către americani — și la aceasta au contribuit în măsură hotărîtoare literații europeni, francezi în primul rînd. Întoarcerea lui Whitman în propria sa patrie avu efecte incalculabile, și numai gîndindu-ne la mișcarea poetică, denumită cu atîta îndreptățire „Renașterea de la 1913", avem intuiția impulsului pe care această întoarcere l-a dat noii poezii americane.

Protagoniștii direcției realiste în spirit foarte american sînt E. A. Robinson, Edgar Lee Masters, Carl Sandburg și Robert Frost ; pe cît de mari — reprezentînd cele patru puncte cardinale ale poeziei americane moderne și totodată una dintre esențialele laturi ale liricii contemporane mondiale — pe atît de puțin cunoscuți în țara noastră.

Dacă Sandburg este bardul marilor cadențe citadine, al viziunii elementare, dacă Robinson cîntă omul în fața cerului — confruntare, desigur, în spirit profund contemporan, excluzînd orice adiacență mistică, iar Lee Masters, în *Spoon River Anthology*, reconstituie cu tehnica pregnantă a epitafului viețile oamenilor anonimi dintr-o localitate oarecare, Frost este un bucolic al Americii, un poet al fermelor din Noua Anglie, al universului rustic.

Robert Lee Frost s-a născut în 1875 la San Francisco, dar încă de copil își urmează părinții în Noua Anglie, de unde era originară, de fapt, familia sa. Ca și Sandburg sau Lee Masters, el e obligat să încerce meseriile cele mai variate, stabilindu-se pînă la urmă ca fermier în mica localitate Derry — aflată undeva în Estul american. Timp de peste zece ani se va îndeletnici el cu lucrarea unui pămînt sărac, cunoscînd eșecurile cele mai

triste, trăind zi de zi viaţa neagră a muncitorilor agricoli din Noua Anglie, care se încăpăţînează să lucreze un pămînt sterp, ameninţaţi la fiecare pas de faliment; în literatură nu se bucură de succese, şi faptul acesta îi accentuiază amărăciunea, determinîndu-l în 1912 să plece în Anglia. Ajuns aici, el participă activ la viaţa literară şi în 1913 publică prima sa culegere de versuri — *A Boy's Will* [1], pentru ca numai peste un an să-i apară cel de-al doilea volum — *North of Boston* [2], marcîndu-i maturitatea şi conturîndu-i personalitatea originală. Pătruns de specificul atmosferei rustice din Noua Anglie, volumul s-a bucurat de o primire entuziastă, şi astfel, cînd în 1915 se reîntoarce în patrie, Frost aduce cu sine un prestigiu remarcabil şi recunoaşterea celor mai alese cercuri literare engleze. În urmă e salarizat de două universităţi, cu simpla misiune de a vorbi din cînd în cînd studenţilor. E sugestiv portretul pe care i-l face Jean Prévost: „*La chevelure blanche et drue, audessus du front, fine comme la soie, par dèrriere semble rustique comme une bourre de chanvre. Le front bien sculpté, de proportions helléniques, domine des arcades profondes; le nez ferme, à la base un peu forte, a de subtiles et ferventes narines faites pour les odeurs de la forêt.*"

În ansamblul poeziei americane moderne — fie că e vorba despre reprezentanţii direcţiei realiste a Renaşterii de la 1913, sau, dimpotrivă, de cei ai unei orientări contrarii, întemeiată cu implicaţiile rafinamentului estetic european, ca Pound, Stevens, Amy Lowell, Aiken, Edna St. Vincent-Millay sau modernistul Williams — Frost este singurul poet de inspiraţie aproape exclusiv rurală, şi dacă ne gîndim că în Statele Unite satul este inexistent (fermierul american nu are nimic comun cu ţăranul european, ci e un muncitor agricol sau un antreprenor), faptul este întru totul explicabil. Tot de aici derivă şi caracterul aparte al pastoralei frostiene — acela de poem al universului campestru, scris fără sentimentul ascuns al legăturilor ancestrale între om şi pămînt, fără comuniunea şi complicitatea ce contopesc ţăranul european cu

[1] *Voinţa unui tînăr.*
[2] *La nord de Boston.*

Scanned with OKEN Scanner

propriul său ogor, sub egida unei coexistențe seculare. Rezonanța intimă a unor atari poezii este în mod normal profund diferită, fiind în fond un rustic mod de a fi al poeziei de atmosferă modernă citadină. Atitudinea poetului e aceeași în esență ; ca și minerul, care-și încearcă norocul în adîncurile pămîntului, fermierul și-l încearcă pe ogorul cumpărat sau arendat, pînă cînd va reuși, sau poate (Frost a încercat-o el însuși !) va cădea pradă falimentului.

Acestei relații sociale, al cărei exponent liric ne apare Frost, i se adaugă, desigur ca și în cazul celorlalți corifei ai Renașterii de la 1913, coloratura specific americană a spiritului de bărbăție și libertate, așa cum a fost el întemeiat de un Whitman sau Emerson. Frost însuși mărturisea că muza lui a descins din poemele lui Emerson. El — deși mai îndepărtat de tradiția whitmaniană decît, bunăoară, Sandburg — nu e totuși un artist, nu manifestă preocuparea literatului de a investiga ad-hoc universul dat, de a introduce în acest univers criteriile estetice pe baza cărora materialul se selecționează și se organizează în conformitate cu legile și cu tehnica intimă a artei. Frost este poetul care, o dată ajuns în mediul său prin forța împrejurărilor vieții, devine — fără deliberare și intenție — instrumentul de expresie lirică al acestui mediu, în virtutea unei inexorabile porniri de a cînta tot ceea ce propriul său destin l-a făcut să cunoască prin mijlocirea puternicei sale sensibilități. Cît de elocvente sînt în acest sens mărturiile sale : „*Pentru mine locurile și momentele sînt de o mare importanță. Tocmai acest fel de impresii încerc eu să redau. Anumite frînturi îmi vin în gînd. Cel mai adesea asemenea frînturi ce se ivesc rămîn dispersate ici și colo, ca niște pietre de la capătul zidului. Într-o zi, deodată, le găsesc o legătură și iată-le reunite și topite.*“ Și apoi : „*Poemele ce-mi sînt preferate sînt acelea care s-au născut dintr-o dată, ca florile ce se deschid într-o noapte. Ele erau pregătite totuși... Era în mine un teren de impresii care nu puteau să lipsească. Ele au izbucnit fără nici o retușare, într-o formă ce m-a mulțumit.*“ Poet al mestecenilor și al ocupațiilor domestice, al pădurilor înzăpezite și al ceasurilor de taină, cînd în fața focului se adună prietenii să povestească

faptele de fiecare zi, al solitudinilor înfiorate și al lungilor și nostalgicelor toamne, el se menține în limitele idilei, în sensul bun al cuvîntului, al idilei care izvorăște din intimitatea cotidiană a omului cu natura, și nu din voluptatea artificioasă a curtenilor rococoului de a poza în cadrul pastoral. Poezia lui aspiră să remedieze prin frumusețe, puritate și farmec asprimea și încordarea muncii, tot așa cum păstorul nostru folcloric căuta izbăvire în cîntec și vers. Faptul că poetul nu cunoaște coarda dramatică îl lipsește de o dimensiune care ar fi putut amplifica universul său, după cum meditația la condiția fermierului i-ar fi sporit profunzimea. Absența lor derivă deopotrivă din împrejurările vieții pe care a dus-o, a mediului literar american frecventat și din propria sa structură sufletească și temperamentală. Dar el rămîne poetul sentimentelor luminoase și înălțătoare, poetul care oferă omului nenumărate prilejuri de a se îmbogăți sufletește, de a se modela după tiparele inefabile ale frumosului din viața de fiecare zi.

Frost păstrează întotdeauna tonul simplu, fals prozaic, versul de cele mai multe ori pare sărac și farmecul care te învăluie îl simți venind de undeva din preajma cuvintelor, ca o aromă misterioasă a unor flori ascunse prin iarbă :

Prin cîmpii, prin păduri și deasupra
tăcutelor ziduri am fost ;
am urcat pe coline să văd
lumea largă, și-apoi coborît-am ;
m-am întors acasă pe drumul mare
și iată sfîrșitul.

Realismul e desăvîrșit, fără inflexiuni mistice sau excese metaforice — adeseori frizînd platitudinea faptului oarecare. Și, totuși, poezia e infinit mai pregnantă decît în versurile de un sumbru delir imagistic al suprarealiștilor, sau în obositoarea matematică a hermetismului. E ceva din adevărata înfățișare modernă a poeziei, care izvorăște dintr-o nouă atitudine realistă, învestind cuvintele cu firescul lor anonimat, pentru ca în schimb să capete greutate specifică tonul general, lirismul direct, copleșitor. Metaforele cele mai rare au fost rostite de ne-

Scanned with OKEN Scanner

numărate ori, comparaţiile cele mai îndrăzneţe nu sînt decît recuzită utilizată de atîtea generaţii — ceea ce poate şi trebuie să aducă nou poetul este tonul care îi aparţine numai lui însuşi, ca o emanaţie a propriului său talent ; tonul emoţional, care conferă celor mai comune cuvinte sau propoziţiuni valori poetice noi şi pătrunzătoare. Acest lucru se degajă cu claritate din poezia unor Robinson, Sandburg sau Lee Masters ; poetul cîmpurilor de la nord de Boston este şi el într-un înalt grad un indice al acestui adevăr.

Cînd se vorbeşte despre Sandburg, se obişnuieşte a se cita pandantul său european, unanim recunoscut în persoana lui Emile Verhaeren. Poate că inerţia acestui paralelism — irelevant, de altfel — ni-l aduce în minte — acum, cînd încercăm un sumar portret al lui Robert Frost — pe Francis Jammes. Dacă în primul caz oraşul tentacular este totuşi atît de departe de Chicago-ul lui Sandburg, nici deosebirea între cei doi bucolici nu e mai mică. Frost reprezintă mai cu seamă vigoarea şi îndrăzneala — este în general un activ — în timp ce autorul *Georgicelor creştine* este un delicat, un pasiv dublat de un visător melancolic, cu naivităţi şi infatilisme bizantine, care vede cum *„Des anges moissonnaient à l'heure où bout la ruche"*. Amplul său poem, *Les Géorgiques chrétiennes,* are accente de umilinţă şi o mişcare largă şi lentă de *adagio lamentoso.* Iar naivitatea sa, despre care pe bună dreptate Remy de Gourmont notează : *„mais d'une naïveté qui se connaît et qui connaît sa beauté"* — este în ultimă analiză o stratagemă artistică. Frost e robust şi străin de ritualul ceremonios al muncilor agricole, aşa cum le înfăţişează Jammes. Simplitatea lui e involuntară şi fluidul neaşteptat al versului este o derivaţie directă a vieţii. Stilizarea îi e străină, euritmia e la el o categorie a libertăţii şi a dinamismului, înţelepciunea este — aşa cum o spune el însuşi, etapa finală a poeziei. Şi peste toate — un patos al întinderilor, căruia i se adaugă însă conştiinţa solidarităţii, a vieţii colective : *„Toţi oamenii împreună muncesc, din inimă am spus, / De stau muncind deoparte sau împreună toţi"*.

Poetul a avut un destin derutant : a fost salutat cu en-

 tuziasm de Pound — unul din primii care l-au semnalat —

Scanned with OKEN Scanner

a fost minimalizat ca lipsit de relief, a fost poet oficial al Statelor Unite, şi oarecum clasat, ignorat de critică şi de confraţi, a fost reconsiderat de poetul şi criticul Randall Jarell şi a căpătat o nouă circulaţie, fără a pierde cu totul dezavantajele condiţiei sale de laureat public, de bard naţional. Astăzi, cînd numeroşi lirici nord-americani se bucură de o atenţie crescîndă în Europa : Ezra Pound, William Carlos Williams, E. E. Cummings, traduşi, studiaţi pretutindeni, Frost pare să-şi mai păstreze încă, într-o anumită măsură, izolarea. În 1963, cînd a murit încărcat de glorie naţională, era totuşi departe de a avea în lume o situaţie adecvată importanţei sale în poezia noului continent. Consacrările oficiale dăunează adesea prestigiului unui om de artă, după cum persecuţiile şi ingratitudinea îi aduc o aureolă nu o dată nemerită pe de-a-ntregul. Şi abia timpul realizează un echilibru acolo unde Jocul capricios al circumstanţelor mistifică adevărul unei creaţii.

Scanned with OKEN Scanner

LANGSTON HUGHES

Cele două orientări mari ale poeziei americane din secolul nostru, semnalate anterior, adică realismul şcolii de la Chicago ilustrat de personalităţi ca Sandburg, Frost, Lee Masters şi imagismul rafinat, de confluenţă genealogică europeană (Erza Pound, T. S. Eliot, Wallace Stevens), pot fi observate uşor şi în poezia negrilor din America. Întemeiată relativ recent, la sfîrşitul secolului trecut — după apariţii anterioare de mai mică anvergură şi după o îndelungată creaţie folclorică în spiritul de fuziune a vechilor tradiţii africane cu noua existenţă a negrilor americani, acum se cristalizează într-un sens mai propriu o poezie cultă a populaţiei de culoare — lirica neagră a Statelor Unite consacră de la începuturile sale numele unor reprezentanţi emeriţi, ca James Weldon Johnson şi mai cu seamă Paul Laurence Dunbar. Poeţi de formaţie intelectuală, ei sînt în mod firesc atraşi de universul european şi fraternizează cu ceilalţi confraţi ai lor, întru postsimbolism cuminte, uneori cu discrete inflexiuni academice. Era epoca în genere caracterizată printr-o poezie satelită, cînd în literatura nord-americană nu se înapoiase încă marea umbră homerică a lui Walt Whitman, care, logodit în Europa cu necunoscuta Emily Dickinson, avea să patroneze înnoirea. Harlemul cu bogăţia sonurilor şi ritmurilor ondulate ale unor cîntece de nostalgie străveche, cu pătimaşe dezlănţuiri şi cu prelungile lamentaţii de dragoste cîntată

pe întuneric, era încă o sursă ignorată de înşişi poeţii ridicaţi din lumea lui, care, însuşindu-şi valorile prestigioase ale culturii occidentale, năzuiau spre o lumină străină. A trebuit să vină acel generos vagabond, care a fost Vachel Lindsay, poetul îndrăgostit de *ragtime* şi de *blues*-ul tărăgănat, adevăratul profet al negrilor, rătăcind prin statele Sudului ca un dirijor pasionat ce colindă oraşele cu celebre orchestre ; el a relevat frumuseţea duioasă şi sălbatecă a folclorului negrilor americani, pe care i-a iubit, şi a proslăvit sufletul lor tălmăcit în cîntec şi vers. El a descoperit într-un chelner din Washington pe Langston Hughes, cel mai de seamă poet de astăzi al negrilor.

Critica americană, franceză sau engleză e aproape unanimă în a atribui lui Langston Hughes un punct de plecare în poezia lui Carl Sandburg ; pînă cînd vom ajunge să-i putem da dreptate, să remarcăm mai întîi cît de asemănătoare e viaţa lui cu aceea a marelui poet american. S-a născut într-un orăşel din statul Missouri, la 1 februarie 1902. Din fragedă copilărie a cunoscut drumurile, ceea ce pentru orice poet nu poate fi decît o şansă supremă : drumuri lungi de-a lungul întregului continent şi şcoală primară la întîmplare. Liceul l-a urmat la Cleveland, cu destule avataruri, fiind forţat să-şi utilizeze timpul liber făcînd oficiul băiatului de prăvălie. Începe studiile superioare la Universitatea din Columbia, dar curînd abandonează cursurile şi dispare în căutarea existenţei. Meseriile cele mai diverse îl reţin o clipă ; e muncitor ziler la o grădinărie, profesor de engleză, cultivator de flori. Apoi, urcîndu-se pe puntea unui vapor, ia calea mărilor. Poate fi întîlnit la cele mai variate latitudini, oprindu-se din timp în timp şi trăind prin cine ştie ce port îndepărtat, pînă cînd în 1924 se angajează la Paris ca portar într-un local de noapte nu dintre cele mai onorabile. Se pare că noua lui situaţie nu-l poate mulţumi prea mult, căci în curînd o schimbă cu aceea de chelner şi bucător. Părăsind în sfîrşit Parisul, trece la Genova, unde există cîtăva vreme

din expediente obscure, pînă cînd reuşeşte să-şi procure biletul de întoarcere în patria sa, printr-o harnică activitate de zugrav.

E descoperit astfel de Vachel Lindsay şi, publicîndu-şi primul volum — după ce mai întîi i se atribuise, prin diligenţele mentorului său, premiul de poezie al revistei *Opportunity* —, se consacră, împreună cu emulul său Countee Cullen, ca protagonist poetic al negrilor nord-americani. Notorietatea îi permite să obţină o bursă la Universitatea din Pennsylvania, şi cuprins de o ciudată sete de a se instrui îşi dă nu numai licenţa, ci şi doctoratul. De aici viaţa lui, printr-o tardivă confluenţă, intră în albia firească a literaturii.

Spre deosebire de Countee Cullen, poet de un lirism subtil europenizant şi de factură baudelairiană — el este şi un excelent traducător al autorului *Florilor răului*, pe care l-a studiat profund într-un îndelung popas parizian —, Langston Hughes este un cîntăreţ popular, un poet al Harlemului, exprimînd în versuri cantabile şi orale sufletul poporului său, dramele unei istorii violentate prin vicisitudine, nostalgiile îndepărtate şi aspiraţiile şovăind între încredere şi resemnare. E un Sandburg al negrilor. Opinia ce-i găseşte ascendenţi printre poeţii englezi ai romantismului, şi chiar asemănări shakespeariene, este, desigur, de domeniul preţiozităţii cărturăreşti ; un poet ai cărui strămoşi s-au petrecut dintotdeauna în luxurianta natură a Africii, slăvind apa, focul, poamele şi vietăţile junglei şi înfiorîndu-se de melodioasa singurătate a stelelor oglindite în Congo, nu de la Wordsworth va prelua panteismul. Structura sa asociază vechiul fond de melancolie al negrilor cu impetuozitatea şi vitalismul american al unor Whitman şi Sandburg. El cîntă sufletul unor popoare a căror îndelungată existenţă poartă pecetea unei istorii a exploatării şi vitregiilor :

M-am scăldat în Eufrat pe vremea cînd zorile erau încă tinere.
Mi-am făcut o colibă pe Congo şi el mi-a legănat somnul.
Am contemplat Nilul şi-am zidit piramide deasupra lui

Am ascultat cum cîntă Mississippi cînd Abraham Lincoln
cobora către New Orleans, şi-am văzut sînul lui noroios,
aurit în amurg.

Toate civilizaţiile le-au hărăzit în timp un sumbru destin de sclavi, de la vechiul Egipt, care şi-a ridicat piramidele cu mîinile lor, pînă la America, unde secole în şir corăbiile pirateriei oficiale acostau, purtînd populaţia satelor pustiite ale Africii spre robia noilor aşezări sau a vastelor plantaţii. Capete viciate de sofisme obscure s-au străduit să drapeze în forme organizate şi să justifice actele sceleraţilor care scriau, cu pistolul şi mitraliera, cronica întunecată a segregaţiei rasiale, căutînd să anchilozeze evoluţia istoriei şi să perpetueze, neverosimil, spectrul sclavagismului de odinioară. Negrii americani au întrevăzut în epoca modernă perspectivele unei existenţe de omenie şi demnitate, cînd auziră glasul lui Lincoln sau vuietul armelor în războiul de secesiune, dar aşteptările lor fură de atîtea ori trădate. Ei au participat la elanul noului continent şi au găsit adeseori, în pornirile generoase ale pionierilor civilizaţiei transoceanice, un temei pentru propria lor speranţă şi luptă. Cîntecul a căpătat o nouă alcătuire de sunete, cînd, pe portativul mîhnirilor venite dintr-o istorie zbuciumată, au apărut întîile note de vitalism şi încredere în posibilitatea altui destin. Aşa s-a născut noua poezie neagră a Americii contemporane, şi acesta e mesajul celui mai de seamă exponent al ei, Langston Hughes.

Prin specificul situaţiei, negrii nord-americani împletesc în lupta lor tendinţele demnităţii naţionale cu acelea de dreptate socială, şi poezia lui Hughes are întotdeauna această dublă rezonanţă. Persecuţiile rasiale se sincronizează cu şomajul şi exploatarea, umilinţele negrului sînt dublate de acelea ale lucrătorului ziler supus tuturor capriciilor unui stăpîn atotputernic. De aceea, printre exegeţii săi el trece drept poet angajat, şi lirica lui îndreptăţeşte din plin calificativul.

Aici la marginea infernului
Stă Harlemul,

spune poetul, delimitîndu-şi universul. De-aici sînt datate toate poeziile lui.

De la Sandburg provin în poezia lui Langston Hughes în primul rînd proiecţiile grandioase în istorie ; el concepe timpul nu atît ca flux continuu, ca o conexiune de elemente celulare într-o dinamică imperceptibilă, ci mai ales ca mişcare ciclică pe orbite mereu mai cuprinzătoare. Poemul *Negrul vorbeşte de fluvii* e o epopee concentrată a rasei sale, o evocare în timp, muzicală şi simbolică, utilizînd fluviile pentru dubla funcţiune de sugestie : timpul majestuos şi ireversibil niciodată nu şi-a găsit un mai pregnant termen de simetrie concretă, iar vechile civilizaţii le-au hărăzit în conştiinţa urmaşilor o supremă valoare de mituri. Frecvenţa numelor proprii de oraşe, sate, continente sau fluvii e caracteristică poeziei lui Hughes, dar, cu totul altfel decît în paginile unui Valery Larbaud, aceste elemente sînt în opera lui ale istoriei, şi nu ale geografiei — ale istoriei şi poate ale mitologiei. Tot cu Sandburg îl înrudeşte o anumită solemnitate a lucrurilor simple şi mari, un ritual al evenimentelor elementare, o întoarcere a omului la rosturile vieţii sale obişnuite — *Moartea bătrînului marinar* recheamă *Fermierul din Illinois* al marelui bard. Însă forţa de rezistenţă, pe care omul o opune tuturor încercărilor, nu e telurică, geologică aproape, ca la Sandburg, ci e defensiunea miraculoasă alimentată de virtuţile spirituale ale celor slabi, într-o încleştare cu stihia ostilă a istoriei ; slabi desigur nu înlăuntrul lor, ci în raport cu o adversitate disproporţionată. Omul nu mai triumfă prin superbul efort herculean al lui Whitman şi Sandburg, ci printr-o tenacitate lăuntrică, printr-o secretă latitudine a victimei de a supravieţui tuturor tentativelor potrivnice, în virtutea unei superiorităţi morale. Acesta e, de altfel, însuşi destinul negrilor americani, atît de pătrunzător schiţat în poemul său *Tot acolo*.

Modul de a reacţiona al poetului în faţa unei istorii îngrozitoare dezvăluie resortul ascuns al unei tulburătoare purităţi, al unei candori care disimulează cu naivi-

tate profunda depresiune sufletească, tristeţea şi dezolarea ; e aici însăşi substanţa suavă a acelor *blues*-uri :

Plînsul vroind să-l ascund,
rîd în hohot.

Langston Hughes nu realizează tonul de vehemenţă — uneori învecinată cu ura — al poeţilor naţionali ce exprimă revendicările poporului lor, nu cunoaşte ameninţarea şi blestemul. El invocă fraternitatea primordială a oamenilor, deplînge cu mîhnire prejudecata absurdă a asupritorului alb şi caracterul brutal, inuman şi mecanic al unei civilizaţii monstruoase, care degradează şi umileşte.

Poezia lui cîntă întregul univers moral şi sensibil al negrilor americani — dragostea lor cu patimi răscolitoare şi duioşii melancolice, cu gesturi de exuberanţă sălbatecă sau de inefabilă gingăşie paradiziacă, uimirile lor printre evenimente şi lucruri necunoscute, pe care imaginaţia le tălmăceşte cu etalonul de aur al visului îndepărtat în timp spre legendele murmurate generaţii de-a rîndul. Într-o seară senină de toamnă, omul priveşte lumea de fantezie a stelelor, caută în tresărirea lor părelnică dansul subţiat de văzduhuri şi spaţii, al focurilor Africii negre — aşa cum cîndva, odată sau niciodată, vor fi feremecat luminişul sălaşurilor originare. Şi durerile acumulate care-i sporesc moştenirea, sau rănile ascunse din suflet se vindecă printr-un tainic remediu de frumuseţe, cînd se înfiripă în glas ritmul şi modulaţia unui *blues*. Căci visul şi cîntecul sînt pentru negri nu un prilej de intermitentă delectare, ci o condiţie a vieţii, ca văzduhul şi soarele ; lor li se aplică la superlativ cuvintele lui Baudelaire : „*Orice om sănătos se poate lipsi de mîncare două zile — de poezie însă niciodată*“.

Pornind de la folclorul negru, Langston Hughes realizează o poezie a incantaţiei cu mijloace de maximă simplitate — o poezie orală, aşa cum spune el însuşi : „*Poeme sincopate şi pestriţe în culorile Harlemului... Blues-uri, balade, dansuri de citit cu glas tare, de murmurat, de strigat, de recitat şi de cîntat. Unele cu gesturi,*

Scanned with OKEN Scanner

altele fără gesturi, după dorință. Nici unul nu trebuie rostit cu o voce prea stinsă." Ritmul e legea de aramă a acestei poezii înrudite cu muzica, din care s-a născut *jazz*-ul. Plină de refrene cantabile, poezia lui are o orchestrație sumară și e mai mult a silabelor decît a cuvintelor, care se descompun după exigențele capricioase ale notelor muzicale corespunzătoare pe un portativ nevăzut. Citind-o, îți vine s-o cînți și îți pare mereu că auzi isonul îngînat al unor frînturi din melodiile purtate de-a lungul pămîntului de basul profund al lui Paul Robeson, de răgușeala lui Armstrong, sau replica unui cor de negri, adusă de vîntul ce cutreieră malurile fluviului Mississippi. Fără nimic din arta subtilă a poeziei europene sau asiatice, versul lui Hughes seamănă cu ploaia și iarba, cu nopțile ce licăresc în Harlem sau cu pădurile Africii. Cunoscător al poeziei universale, el evită însă orice alcătuire savantă, conștient de frumusețea neprihănită a formelor elementare, pe care le stilizează cu imperceptibil rafinament.

Langston Hughes e încă unul dintre poeții cei mai proeminenți ai contemporaneității, dar, dacă altii reprezintă pentru noi ipostaza actuală a unor vechi și prestigioase creații, poezia lui ne revelează un tezaur necunoscut și ne solicită de aceea un dublu interes : iubim în lirica lui deopotrivă sufletul unui popor asuprit și animat de lupte și idealuri de libertate și glasul poetului care-i interpretează mesajul.

Scanned with OKEN Scanner

EMILY DICKINSON

Epoca noastră şi-a pierdut o seamă dintre marii săi poeţi, care, născîndu-se înainte de vreme, au rămas undeva în trecut. Apartenenţa lor la vremea în care au trăit se vădeşte în cele din urmă aproape exclusiv biografică şi cronologică ; e ca şi cînd un capriciu al timpului le-ar fi trucat biografia spre deruta istoricului literar. Ion Pillat, spirit comprehensiv şi modern, în ciuda unor inflexiuni clasicizante, identificase pe doi dintre aceşti poeţi în William Blake şi Hölderlin. Perfect adevărat — dar iată că mai sînt şi alţii, între care un loc important îl ocupă americana Emily Dickinson, poetă de o cu totul indiscutabilă prezenţă contemporană. Nu numai în sensul că este, alături de Whitman, întemeietoarea celei mai caracteristic americane tradiţii de poezie modernă, ci chiar în acela al unei miraculoase evadări în prezent. Pentru cititorul de azi, ea nu e întru nimic o poetă a secolului al XIX-lea, cînd a trăit (1830—1886), ci o contemporană a Edithei Södergran, a Anei Ahmatova, a Ceciliei Meireles — una dintre poetele de primordin ale vremii. De altfel, în timpul vieţii nici n-a existat, n-a publicat, n-a fost cunoscută de nimenea şi, în afara faptului că s-a impus la un concurs de facerea prăjiturilor — se pare că şi tatăl ei o aprecia exclusiv pe acest temei —, a trecut drept o fată bătrînă, cu totul oarecare, aşa cum printre puritanii Noii Anglii vor fi fost destule.

Pe seama anonimatului ei s-au formulat cele mai diverse ipoteze. S-a spus că era victima unei inhibiţii patologice, că nu acorda versurilor sale altă valoare decît aceea a unei îndeletniciri de agrement intim şi secret, ca o corespondenţă cu sine însăşi, că era bîntuită de un fel de manie a disimulării. Cel puţin a doua e falsă, dacă ţinem seama că a lăsat cu limbă de moarte să i se distrugă corespondenţa, dar n-a avut asemenea exigenţe şi cu privire la sutele de poezii ce rămîneau în caietele ei. Că era cam stranie în felul ei de a fi, e adevărat, şi un singur detaliu anecdotic ne-o poate atesta cu prisosinţă : în ultimii ani de viaţă refuza să iasă din casă şi avea obiceiul de a lansa pe fereastră, legat cu o funie, un coş cu pîine pentru copiii ce stăteau să-l aştepte. Poeziile însă cred că şi le estima la adevărata lor valoare, de vreme ce scria intens, relua anumite motive, făcea mereu corecturi, ştergea, adăuga. Poate că factorul determinant al tăcerii pe care şi-a impus-o era tocmai anxiosul sentiment de anticipare, de existenţă pretimpurie, sentimentul că în epoca respectivă ea era o prezenţă intempestivă şi insolită, condamnată prin asta la incomunicabilitate. Atît mediul familial, cît şi acela al ţinutului şi oraşului în care s-a născut şi a trăit nu puteau, prin mediocritatea lor, decît să-i acentueze asemenea stări şi să-i întărească pînă la absurd convingerea că poemele ei sînt transcrise într-un alfabet marţian, ilizibil, inaccesibil. Tatăl, avocat onorabil, cu destule limite şi prejudecăţi, ulterior senator şi membru al Congresului, mama, gospodină completamente incultă (în ciuda studiilor liceale) şi impermeabilă la orice emanaţie spirituală. Tîrgul Amherst, o localitate rurală în Massachussetts, cu oameni de o rigiditate inexpugnabilă, cuminţi, plafonaţi, purtînd o mască a acelei tradiţii care e pseudonimul confortului şi al inerţiei. Bolnăvicioasă, urîtă, nesociabilă, Emily Dickinson s-a retras în sine, creindu-şi o lume a tuturor uimirilor, elanurilor, exaltărilor, meditaţiilor, pe care poezia ei le transcrie spontan, cu stranie şi incomparabilă acuitate, cu o precizie de seismograf şi cu o concentrare aproape criptică. Fire înclinată spre iniţiere şi umilinţă, ea nu ezită să se declare eleva discret îndrăgostită a unor personaje cu to-

tul mediocre : secretarul tatălui ei, cu care întreţine colocvii literare, filozofice, colonelul Higginson, critic cu oarecare faimă. Se pare că auzea în cuvintele celor cu care se întreţinea ceva din propriile ei gînduri şi le atribuia astfel o subtilitate ce era, de fapt, a ei însăşi, şi nu a interlocutorilor anodini, suficienţi, incapabili de altă performanţă intelectuală decît conversaţia amabilă, vag diletantă. Există oameni cu atîta bogăţie spirituală şi sensibilă încît îşi pot făuri din rudimente precare o ambianţă somptuoasă, tot aşa cum imaginaţia generoasă a copilului clădeşte palate feerice din cîteva beţişoare, cutii şi frunze. Acesta era jocul sublim al Emilyei Dickinson, joc tandru şi nevinovat, plin de un farmec al ingenuităţilor originare şi de suave, delicate aventuri metafizice, unde luciditatea are tăiş de rază solară, căzută oblic prin negura unui început de aprilie.

Poeta îl iubea pe Keats, cel ce identificase în frumuseţe adevărul, pe Ruskin, care perpetua iluminările unor Blake sau Wordsworth, pe Elisabeth Barret Browning, şi era pasionată de surorile Brontë ; citea pe Turgheniev şi pe singularul umanist englez Sir Thomas Browne, care în secolul al XVII-lea cultiva misterul şi vedea pretutindenea în jurul său o necontenită succesiune de miracole (influenţa lui la Emily Dickinson ar putea constitui obiectul unui studiu revelator). Cred că l-ar fi iubit şi pe Pascal, dacă l-ar fi întîlnit în rafturile bibliotecii părinteşti. Poate şi pe John Donne. Nu şi-a realizat aspiraţiile erotice, păstrînd timiditate şi avînd o conştiinţă melancolică a insuccesului. A preluat de la mamă funcţia de menajeră aplicată şi a continuat să existe umil, pînă cînd boala a răpus-o în mai 1866, cînd nimenea nu putea bănui extraordinara ei carieră postumă. Tipărită parţial la sfîrşitul secolului trecut, ea capătă dintr-o dată dimensiuni neobişnuite în contextul liricii americane. Dar abia după 1945, cînd se descoperă şi se dă publicităţii totalitatea poeziilor ei, Emily Dickinson devine marea poetă de azi, care sincronizează două atribute : clasicul şi contemporanul din lirica ei sînt reversele aceleiaşi tulburătoare realităţi de eternă istorie literară. Ceea ce spunea într-o scrisoare pare să repete mereu glasul ei dintr-o

Scanned with OKEN Scanner

lume de dincolo : „*N-aș putea spune cu ce seamănă Veșnicia. O simt crescînd în jurul meu ca o mare.*“

Poemele ei sînt extrem de scurte — de cele mai multe ori cîteva versuri, două-trei catrene scrise într-un stil concentrat, aproape eliptic, cu o topică și o frazare dominate de asimetrii inefabile, cu sugestii pregnante de armonie voit ascunsă ; e asimetria cristalelor de rocă și a mărgeanului. Limbajul, alcătuit cu intervenția frecventă a unor noțiuni abstracte, asociate imaginilor, aluziilor, notațiilor, face poezia ei greu traductibilă ; totuși, nu mă voi sfii să citez, cu sentimentul că o parte cel puțin din fluidul poetic se poate transmite. Iată o viziune a furtunii :

Norii se așezaseră spate-n spate,
Nordul făcu un salt,
Pădurile galopară pierdute.
Fulgerul goni
cu o puzderie de șoareci,
Tunetul se prăbuși în ruine :
Cît e de bine
la adăpost în mormintele
Pe care mînia naturii
nu le atinge
Și nici răzbunarea.

Motivul lui Keats din *Odă la o urnă greacă* revine și în poezia ei care celebrează, direct sau indirect, dar cu aceeași stăruință întotdeauna, conceptul frumosului extatic, purificator, al frumosului ca ideal și ca temei suprem al existenței, al vieții, al morții. Dacă există un sentiment care lipsește din poezia ei, acela e teama. Cele mai întunecate imagini poartă în ele, ca pe un sîmbure ascuns, seninătatea și lumina derivate dintr-o religie a naturii. Omul e un amestec de modestie și de grandoare : „*Creierul e mai vast decît cerul*“, dar : „*E atît de trist să fii cineva, / e atît de public : o broască / strigîndu-și numele din zori și pînă-n seară, / ca balta s-o admire, s-o cunoască*“. Alături de versuri enigmatice ca acesta : „*natura se teme de iod*“ sau de altele, ce par crîmpeie de viziune delirantă : „*Dragostea ce nu cutează să intre, / căci stă la poartă, / legat, un cal neașteptat de nimeni, /*

care-i contemplă disperarea", vom întîlni poeme de o elevaţie şi ingenuitate irezistibilă. Unul din ele îl transcriu în întregime : „*Există, într-adevăr, o dimineaţă ? / Există, oare, acest lucru — ziua ? / Şi, oare, le-aş putea vedea din munţi / de-aş fi la fel ca dînşii de înaltă ? / Au, oare, şi picioare ca nuferii din baltă ? / Au pene cum au păsările, oare ? / Şi sînt aduse, poate, din vestite ţări, din ţările de care n-ai auzit nicicînd ? / O, învăţat ! O, marinar ! / O, înţelept ce-ai coborît din ceruri ! / Spuneţi-i, dacă vreţi, unui mic pelerin : / Unde se află ţara numită dimineaţa ?*" E, după cum lesne se poate vedea, o poezie de mare originalitate, o poezie nouă, neîntîlnită în timpul ei, cu acuităţi şi stringenţe care sînt ale liricii contemporane. Cine şi-ar putea închipui, pe la 1860, o poezie de două strofe, atît de concentrată, de plină de sensuri şi de sugestiv-lapidară în limbajul ei : „*După o sută de ani, / nimeni nu cunoaşte locul : / agonie, jucată acolo, / nemişcată ca pacea. / Triumfătoare s-au întins bălăriile, / străini deslușiră silabisind, / solitara ortografie a morţilor venerabili.*" Ai întotdeauna, la lectura poemelor ei, sentimentul că Emily Dickinson e o tînără şi mare poetă care undeva, prin America, îşi scrie versurile azi, alăturea de cei ce n-au trecut încă hotarele luminii. Şi, sub imperiul acestui sentiment, uiţi timpul şi ignorezi, fără să-ţi dai seama, cronologiile nemiloase.

Scanned with OKEN Scanner

SINGURĂTATEA LUI TRUMAN CAPOTE

Nu întreaga literatură nouă, respectiv de după al doilea război mondial, se ataşează în Statele Unite fenomenului numit *Beat-Generation*. Cel mai elocvent exemplu e, poate, proza unui scriitor singular, cunoscut sub numele de Truman Capote. Dacă exegeţii — destul de numeroşi, de altfel — au ajuns la un fel de consens, exaltînd în opera lui o apologie a singurătăţii, a inadaptării, a tarelor ontologice şi considerînd, ca francezul Yves Berger, că psihanaliza oferă unicul acces spre universul literaturii lui, cred că nu e de loc lipsită de interes o cercetare în direcţia sensului pe care-l capătă singurătatea lui Truman Capote.

Născut în 30 septembrie 1924 în New Orleans, el îşi petrece copilăria într-o localitate obscură, unde, după divorţul părinţilor săi, trăieşte în preajma unor mătuşi, ascultînd captivat nenumărate povestiri, legende sau întîmplări reale, pe care nu ezită să le repovestească la şcoală colegilor săi, pînă cînd un director obtuz îl exclude, socotindu-l nebun. Insuccesele şcolare îl fac să nu mai urmeze liceul şi să intre direct în viaţă, luînd calea vagabondajului. Îşi cîştigă existenţa practicînd felurite meserii — între altele şi pe aceea de dansator —, şi chiar la un moment dat manifestă aptitudini plastice, excelînd, se pare, în pictura pe sticlă. Are nenumăraţi prieteni din cele mai diverse pături sociale, de la clienţii localurilor şi tavernelor periferice ale cine ştie cărui

port, la Charlie Chaplin. Citeşte enorm, după propria lui mărturisire, fără a alege prea mult, dar se simte mai ales bine în tovărăşia unor Henry James, Proust, Virginia Woolf, Katherine Anne Porter (autoarea acelui roman intitulat *Corabia nebunilor*, care a impus-o în rîndul întîi al prozatorilor americani de astăzi) şi iubeşte mult teatrul lui Tennessee Williams. Literatura lui ne indică şi alte preferinţe : Thoreau, Hawthorne sau, mai aproape de epoca noastră, Faulkner, Caldwell. De fapt, pe autorul *Conacului* îl evită de teamă de a nu cădea în mrejele lui, dar anumite reminiscenţe faulkneriene, ce se remarcă la Truman Capote, sînt mai mult decît elemente ale unei comune apartenenţe la lumea Sudului.

După ce tipăreşte cîteva nuvele prin reviste — în 1946 i se atribuie premiul O'Henry pentru povestirea *Miriam*, ceea ce constituie o lansare — se consacră o dată cu apariţia cunoscutului roman *Alte glasuri, alte încăperi*, care înseamnă un larg succes în librăriile tuturor tărilor occidentale. Urmează culegerea de nuvele *Un arbore de noapte*, apoi *Harpa de ierburi*, două cărţi de călătorie : *Culoarea locală* şi *Muzele vorbesc*. Personalitatea lui se conturează cu linii expresive, unanim recunoscută de critica literară, chiar dacă uneori i se reproşează monotonia personajelor, care, după opiniile anumitor autori, ar fi mereu aceleaşi, avînd doar nume schimbate şi fiind situate în alte împrejurări. Poate constitui însă aceasta o limită ? Da şi nu, sau, în orice caz, nu întotdeauna, dacă avem în vedere că suprafaţa nu e singura dimensiune a unei opere de artă : mai există şi adîncimea, cu care nu se sincronizează obligatoriu. Poti crea un singur personaj, dar, dacă el este Don Quijote de la Mancha, profunzimea şi inepuizabila lui comoară de semnificaţii umane vor fi cel puţin echivalente cu acelea ce se degajă din vasta galerie a eroilor balzacieni. Precizarea e de principiu şi nu vrea să servească nicidecum drept alibi romancierului bolnav de paupertate spirituală, care urăşte critica literară pentru că nu descoperă în mărunta lui familie de personaje anodine o genealogie prometeică. Totuşi, păstrînd proporţiile, ea are o aplicare şi în cazul lui Truman

Scanned with OKEN Scanner

Capote. Eroii lui par, într-adevăr, cam aceiași, ba chiar în cuprinsul aceleiași cărți ei sînt puțini la număr și cîteodată se și aseamănă unii cu alții, pentru că scriitorul nu urmărește să-și ilustreze problematica printr-o diversitate tipologică ; impresia lăsată de lectura lui este nu atît de incapacitate în fața exigențelor înnoirii și a varietății de tipuri, cît indiferența lui pentru asemenea cerințe. Nu însă în spiritul lui Alain Robbe-Grillet, adversar al înseși noțiunii de personaj — ca și, de altfel, al întregului univers de semnificații înlocuite în concepția lui cu așa-numitele *prezențe*. Ceea ce constituie esența prozei sale este tocmai ideea unei simbolice reductibilități a destinelor umane într-o societate dată, a unei imposibilități de a se diferenția psihologic, dincolo de condiția lor aparentă — respectiv de a-și depăși singurătatea menită să le dea patină de înrudire, acel *air de famille*.

Faptul că personajele lui Truman Capote sînt adesea orfani, văduvi, fete bătrîne etc. nu este expresia unei preferințe literare, ci încercarea de a sublinia social-mente singurătatea lor, după cum infirmitățile sau formele de intervertire răspund unor necesități de echilibru cu însăși condiția lor interioară de învinși sau ratați. Aceleiași legi i se supun și alte particularități, nu o dată răstălmăcite de critici. Nu are, de pildă, nici un sens să vorbești despre ambiguitatea personajelor sale, așa cum se face de cele mai multe ori, argumentînd-o superficial cu aceea că fetițe de 12—13 ani, ca Florabel din *Alte glasuri, alte încăperi,* vorbesc cu o înțelepciune ce le îmbătrînește cu douăzeci de ani, că sora ei Idabel poartă pantaloni și are manifestări de strengărie băiețească sau Joel Harrison Knox, în vîrstă de treisprezece ani, e *„prea delicat, prea drăguț, cu pielea albă..."* La urma urmei, asemenea eroi nu au nimic neobișnuit : cine n-a auzit fetițe mimînd gravitatea și seriozitatea de limbaj a adulților, sau n-a întîlnit altele bătăușe, cu înclinații și apucături de băieți, sau, în fine, copii de treisprezece ani delicați și firavi ? Nici contrastul dintre aspectul fizic și pornirile lăuntrice, despre care iarăși s-a vorbit, nu e neapărat un argument pentru o căutată ambiguitate. În romanul său *La răsărit de Eden,* Steinbeck (pe care nimeni nu-l bănuiește de ambi-

guitate) ne înfățișează o duioasă și delicată elevă de liceu, care într-o bună zi dă foc casei părinților ei, în timp ce dormeau, preface totul într-o grămadă de scrum, și fuge într-un bordel, fără ca nici o clipă să se șteargă de pe chipul ei surîsul angelic.

Renunțînd la orice psihanaliză, ne dăm foarte bine seama și de înțelesul singurătății lui Truman Capote dacă urmărim, să zicem, epicul din *Harpa de ierburi.* Trei fete bătrîne, și anume surorile Verena și Dolly și negresa Catherine, trăiesc împreună într-o casă pe care, însă, ultimele două se hotărăsc s-o părăsească. Împreună cu un văduv, judecătorul Cool, și cu un orfan, Dolly și Catherine se mută în pădure, găsesc o colibă cocoțată într-un copac și se stabilesc în ea, bucuroși cu toții că au, în sfîrșit, posibilitatea *„de a-și descoperi adevărata lor ființă"*, cum spune judecătorul. Dar încercarea lor e fără perspectivă, căci convoaie de concetățeni îi caută și-i determină să se întoarcă în mijlocul lor. E oare tentația unei robinsonade gratuite ? Greu de spus. E mai degrabă reacția unor oameni ce nu mai pot suporta *înstrăinarea de sine* la care-i condamnă societatea lor, mediul unde trăiesc. Sentimentul acesta îl au și alți eroi ai lui Truman Capote. Randolph, din *Alte glasuri, alte încăperi,* îi povestește lui Joel cum, în Berlin, Kurt, un copil ingenuu, încercase să-l asasineze și apoi își zice : *„Bietul copil, mă-ntreb ce s-o fi întîmplat cu el... sau ce se va fi întîmplat cu mine însumi. Da, iată o întrebare interesantă : ce-am devenit eu însumi ?"* Pînă și micul Joel, într-un moment de exultare, exclamă : *„Sînt eu..., sînt Joel, sîntem aceeași persoană ?"*

Aceasta e aspirația supremă a oamenilor lui Capote, de a-și descoperi propria lor realitate, de a sfîșia aparențele mistificatoare și, dacă ei nu reușesc s-o facă decît evadînd din societatea în sînul căreia trăiesc, gestul lor capătă o semnificație străină de echivocuri : e limpede că fiecare-și dă seama că tocmai această societate, cu structura ei, cu legile ei perfide, e aceea care l-a obligat să fie altul, să-și piardă certitudinea ființei sale, să nu se mai poată recunoaște pe sine. E iarăși limpede că oamenii aceștia se simt mai singuri în so-

Scanned with OKEN Scanner

cietate decît în afara ei. Un asemenea adevăr care e mai mult simţit decît înţeles — deopotrivă de către eroi şi de autorul însuşi. De aici semnul defetist. Nici o evadare nu se împlineşte în paginile lui Truman Capote. Fetele bătrîne, împreună cu tovarăşii lor de colibă, sfîrşesc prin a-şi pierde şansa şi revin în aceeaşi societate pe care o detestă. Zoo, negresa din *Alte glasuri, alte încăperi*, care se sufoca în paraginea de la Landing şi visa să plece în lume după moartea bunicului ei, nu izbuteşte decît să dea peste o bandă de brute, care o violează şi o chinuie îngrozitor, şi în cele din urmă se reîntoarce acolo de unde dorise atît de mult să evadeze. Iar Amy, din acelaşi roman, e atît de neputincioasă, încît nu izbuteşte decît să pronunţe cîteva ameninţări nearticulate la adresa lui Randolph care o terorizează, abia îngînă o vagă intenţie de a pleca şi îndată îşi revine la condiţia ei de umilinţă, bîlbîind scuze şi implorînd iertarea. Singura compensaţie sînt scurtele interludii de visare şi o ciudată obsesie a zăpezii, care e un fel de simbol al purităţii, al eliberării, o halucinaţie a candorilor pierdute o dată cu copilăria ; cu atît mai dureroasă, cu cît oamenii Sudului torid nu ajung s-o vadă niciodată.

Truman Capote nu e un fantezist. E un om care a umblat enorm, care a căutat, a explorat şi a văzut multe, în ciuda unei vîrste încă tinere. Literatura lui, scrisă cu un simţ acut pentru valorile stilistice şi impregnată de un lirism învăluitor — nu fără asemănări cu acela al lui Tennessee Williams —, lipsită cu totul de ostentaţia trivialităţii ce caracterizează tonul *beatnicilor* — e o mărturie. E o oglindă subtilă cu efecte bizare, dar nu îndeajuns de bizare pentru ca societatea contemporană să nu-şi poată surprinde, în apele ei, cel puţin cîteva trăsături esenţiale.

p.s. În anii din urmă, Truman Capote a realizat un *best-seller* de tip cvasi poliţist, după principiile a ceea ce se numeşte *littérature-vérité*. Manifestare plină de surpriză pentru artistul pe care-l cunoşteam. A încasat cîteva milioane de dolari, a dat inter-

Scanned with OKEN Scanner

viuri, a fost vedeta ziarelor şi a hebdomadarelor de pretutindenea şi s-a apropiat îngrijorător de mult de Hollywood. Aş vrea să fi fost un accident irelevant sau o stratagemă social-financiară, neconcludentă pentru evoluţia scrisului său. În orice caz, n-ar fi rău să-şi reamintească aforismul foarte *à l'americaine* al lui Sandburg, care spune că *„poezia seamănă cu strigătul ce-l scoţi cînd ai găsit un milion de dolari, şi cu strigătul pe care-l scoţi cînd l-ai pierdut"*. Primul l-am auzit. Aşteptăm cu speranţă şi nerăbdare să-l auzim şi pe al doilea... Cît timp nu e prea tîrziu !

Scanned with OKEN Scanner

K. D. BALMONT

Poezia rusă a secolului nostru reprezintă — prin bogăţia ei, prin multitudinea înfăţişărilor şi prin diversitatea unor personalităţi şi destine, care se întîlniseră la intersecţia a două epoci istorice, o realitate complexă, un domeniu aproape inepuizabil pentru cercetătorii istoriei literare. În ultimii ani critica sovietică a acordat o oarecare atenţie multor capitole ce fuseseră abandonate sau în orice caz insuficient studiate — mai cu seamă cele ce cuprind poezia primelor două decenii de după 1900 —, şi asemenea încercări de reconsiderare nu pot fi lipsite de interes şi pentru cititorul nostru, dacă ne gîndim că imaginea epocii respective i-a rămas încă incompletă. Poeţi ca F. Sologub, A. Belîi, I. Severianin, V. Hlebnikov, N. Gumiliov şi atîţia alţii sînt încă, pentru publicul nostru, prea puţin cunoscuţi. În genere, dintre simbolişti, singurii care se bucură de popularitate sînt Blok şi Briusov. Să vorbim, deci, despre un alt exponent al acestei mişcări deosebit de ample în lirica rusă de la începutul veacului XX: K. D. Balmont, poet remarcabil, deşi inegal, derutant, manierist şi contradictoriu pînă la paroxism.

Într-o scrisoare către V. A. Posse, Maxim Gorki spunea, în noiembrie 1901, despre colegul său de generaţie pe care-l cunoscuse tocmai atunci: *„Am făcut cunoştinţă cu Balmont. E al naibii de interesant şi de talentat acest neurastenic! Caut să-l influenţez în sens demo-*

cratic." Dar în privința lui Balmont, orice strădanie era infructuoasă, dată fiind însăși natura lui de o profundă și funciară instabilitate, care dă întregii sale existențe aspectul grafic al unor zigzaguri contorsionate și, pe alocurea, indescifrabile.

Konstantin Dimitrievici Balmont s-a născut în 1867, în familia unui moșier din regiunea Vladimir. Din adolescență și-a manifestat pornirile spre un fel de inconformism confuz ; încă în liceu este descoperit ca participant la activitatea unei grupări revoluționare și eliminat la cererea autorităților. Mai tîrziu, cînd e student la Facultatea de Drept a Universității din Moscova, îl vedem iarăși luînd parte la agitații antiguvernamentale, drept care e arestat și apoi exclus din Universitate. Începe a scrie versuri și publică în primii ani de facultate, iar în 1890 debutează editorial la Iaroslav. Cu volumul *Vom fi ca soarele,* subintitulat *Cartea simbolurilor* (1903), se inaugurează perioada simbolistă a poeziei lui, care se sincroniza cu literatura unor Marejkovski, Sologub, Z. N. Hippius. Principalul teoretician al mișcării era D. Merejkovski, autorul unui eseu intitulat *Despre cauzele decăderii și despre noile curente ale literaturii contemporane (1893),* unde se sfidau tradițiile realiste ale predecesorilor ca fiind desuete și se dezvolta o pledoarie pentru simbolul artistic, invocîndu-se exemplele poeților francezi din preajma lui Verlaine, ca și acelea ale lui Ibsen, Baudelaire și chiar Flaubert (în sensul că literatura lui are, dincolo de realitatea exprimată, un anume subtext de profunzime nedefinită). În concepția lui, ce servea de fundament teoretic pentru prima generație a simboliștilor ruși, se implicau și tezele mistice ale lui Vl. Soloviev, după cum vedem din această afirmație categorică : *„Iată cele trei elemente principale ale artei noi : conținutul mistic, simbolurile și lărgirea receptivității estetice"*. Fără dezinvoltura lui Merejkovski, Balmont se lansează și el în teoretizări simboliste, utilizînd un limbaj mai rudimentar : *„Realiștii apar întotdeauna ca simpli spectatori, simboliștii sînt întotdeauna gînditori"*, sau : *„Unul e încă în robia materiei, celălalt a intrat în sfera idealului"*. El proclamă valoarea simbolului și refuză alegoria

Scanned with OKEN Scanner

pentru didacticismul ei monoton, revendică sugestia, capacitatea magică de a capta necunoscutul. În același spirit se exprimau un Moréas, un Maeterlinck, un Swinburne. Balmont e și un harnic traducător din Calderón, Poe, Shelley, Ibsen, Hauptmann și chiar din vechii poeți egipteni, pe care, însă, după opinia lui Gumilev, îi despoaie de orice element specific, făcîndu-i să semene cu el însuși.

În 1905, în mod surprinzător, estetul Balmont abdică de la principiile afirmate anterior și devine cîntăreț înflăcărat al revoluției, fiind chiar obligat în cele din urmă să emigreze în Franța după înfrîngere, și la Paris îi apare în 1906 volumul *Cîntecele răzbunătorului,* cuprinzînd, între altele, și poemele închinate maselor de răsculați. Dată fiind urmărirea sub care se afla în patrie, el întreprinde călătorii consecutive prin toată lumea și astfel rămîne în străinătate pînă în 1913, cînd revine în Rusia, unde prestigiul său crește necontenit, în ciuda numeroșilor detractori. Se dedă voluptății de răsfățat al saloanelor, duce o viață de *dandy* slav, publică mult, ține conferințe, se agită. Anii războiului trec și Revoluția din Octombrie îl găsește alături de partizanii ei literari. Tipărește volumul *Cîntecul ciocanului muncitoresc,* în care sînt adunate poeziile lui revoluționare și devine chiar un bard, cam declamatoriu, al noilor vremuri. Nu pentru multă vreme însă, căci în curînd, fiind delegat la Paris, cere azil politic, rămînînd în Capitala Franței, unde trăiește pînă în 1943 (sau 1942, după alte izvoare), cînd moare în obscuritate. Întreaga lui existență pariziană e de un marasm lamentabil, o lungă și posomorîtă experiență a desuetudinii.

Vorbind despre poezia lui Balmont, o privesc inevitabil cu ochii cititorului de azi, și observ că e mai mult a efectelor, și mai puțin a acuității. După ce-l frecventase o vreme și suferise fascinația lui, Gorki revine cu o definiție metaforică foarte pertinentă : „*Ce este Balmont ? E o clopotniță înaltă și zugrăvită cu fast. Dar clopotele dinlăuntrul ei sînt toate mici.*“ Într-adevăr, după douăzeci de ani de la moartea lui, multe pagini își vădesc paloarea ; oricum, sînt și rămîn încă destule poezii anto-

logice, ilustrînd pecetea personalităţii poetului, care, în vremea lui, avea o vogă de proporţii d'annunziene. Ceea ce lipseşte liricii lui Balmont este coarda dramatică — nu neapărat a dramatismului spectaculos, singurul la care sînt cele mai adeseori receptivi criticii. Poetul trăieşte într-un univers de visare aeriană, de armonii, de incantaţie : *„Eu am venit pe lume ca să văd Soarele / şi orizontul albastru. / Eu am venit pe lume ca să privesc Soarele / şi-nalţii munţi. / Eu am venit pe lume ca să văd marea / şi culoarea somptuoasă a văilor.“* Vede *„îngeri de opal / luminoşi, melancolici“*, e urmărit de amurguri melodioase, de muzica lucrurilor incerte, vagi, mistuite în neguri, are sentimentul uneori minulescian, al meridianelor exotice. Are stări de evanescenţă extatică, frisoane autumnale şi se reclamă de tinereţea neistovită a celor puternici prin dragoste, dar suferinţa mare îi rămîne străină, ca şi umilinţa şi intuiţia categoriilor fundamentale. Cele mai autentice accente le atinge cînd abordează universul delicatului, al sugestiei, al mirajului înălţimii şi cînd nu se străduieşte să-şi disimuleze tentaţia stilizării manieriste. Sau cînd evocă o lume de forme spectrale în spiritul *Colocviului sentimental* verlainean, ca de pildă în poema *Trestiile*, o minusculă capodoperă, sau în alta, fără titlu, care începe cu versurile : *„Cu visul prindeam trecătoarele umbre, / trecătoarele umbre-ale zilei ce piere, / mă urcam într-un turn — şi tremurau scările, / tremurau scările sub picioarele mele, / şi cu cît mă urcam, creşteau tot mai clare, / tot mai clare conture, mai vaste, mai stranii / şi în jur pretutindeni suna depărtarea / cu necunoscute şi grave litanii.“*

Din fizionomia vremii sale, Balmont a sesizat o singură trăsătură : amurgul unei lumi, al lumii din care provenea el însuşi. Poezia lui e străbătută de luminile acestui crepuscul istoric ; structura lui sufletească, dezechilibrul, care în tinereţe îl dusese pînă la o încercare de sinucidere, poartă o uşoară amprentă agonică. Aportul liricii lui e, mai cu seamă, de domeniul rafinamentului expresiei poetice şi e dincolo de îndoială faptul că, dintr-o amplă şi ingenioasă întreprindere de valorificare a vir-

Scanned with OKEN Scanner

tualităţilor muzicale ale limbii ruse, aşa cum o împlineşte Balmont, generaţiile ce i-au urmat aveau să profite din plin. De aceea, fie şi diminuat în raport cu imaginea pe care o avuseseră despre el oamenii anilor 1895—1925, poetul e viu, e prezent, are un loc al său în istoria poeziei ruse ca şi în aceea a simbolismului în genere — e o realitate ce nu se poate ignora. După o jumătate de secol şi mai bine de la data cînd au fost scrise, multe din poeziile lui le reciteşti şi astăzi cu bucurie, şi parcă-l auzi modulîndu-şi silabele versului care spunea, definindu-i destinul : „*Iată, plutesc / şi chem visătorii...*“

Scanned with OKEN Scanner

GENEROZITATEA LUI GORKI

Maxim Gorki. Printr-o amplificare postumă a semnificațiilor sale, numele a devenit adjectiv de identitate specifică : Andersen-Nexö e un Gorki al Nordului, Panait Istrati, un Gorki balcanic (după expresia lui Romain Rolland), Lu Sin, un Gorki al Chinei, Pio Baroja din *Vidas sombrias* are ceva dintr-un Gorki al Spaniei. Nenumărate volume și ediții l-au tălmăcit printre noi, eroii pieselor pe care le-a scris populează scenele noastre, iar critica nu și-a precupețit strădaniile la adresa operei lui. Încerci aproape un complex al truismelor cînd ai vrea să te apropii de o literatură atît de frecventată și de supralicitată adesea : ce-ai mai putea adăuga la toate cîte s-au spus ? Ar fi totuși destule de spus încă. Epoca traducerilor și exegezelor sale la noi nu era prea favorabilă unor formulări normale. Despre Gorki s-au scris aceleași lucruri ca și despre Fadeev, Ostrovski, Gladkov, Fedin, Furmanov..., mă opresc aici pentru a nu mai continua inventarul unor stereotipii de tristă memorie. Îmi vine în minte aceeași indignare a lui Flaubert dintr-o scrisoare către George Sand, dacă bine mi-aduc aminte : „...*On exalte les petits et on rabaisse les grands ; rien n-est plus bête, ni plus immoral...*"

Nu despre literatura gorkiană va fi însă vorba în rîndurile următoare, ci despre sufletul mare și generos al celui ce-a scris-o, așa cum îl realizăm din raporturile

omului cu scriitorii care i-au fost contemporani. O asemenea meditație nu-și istovește niciodată actualitatea...

Contemporanii lui Gorki au fost oameni de o imensă diversitate în toate privințele, cum era și normal să-i găsim la o mare răspîntie istorică: Tolstoi și Cehov s-au întîlnit în biografia lui cu Maiakovski și Esenin, Korolenko și Mamin-Sibireak, cu Leonid Leonov, Saltîkov-Scedrin, cu Andreev, Kuprin și Alexei Tolstoi. Fie și numai faptul de a-i fi înțeles pe toți — fiecare în dimensiunile și în cadrul propriei sale personalități, fiecare cu virtuțile și păcatele sale, cu toate sinuozitățile și contradicțiile specifice — și încă ne poate da măsura disponibilităților sufletești ale omului și artistului. Dar a fost mai mult decît atît: autorul *Azilului de noapte* a știut să acorde fiecăruia ceea ce simțea că i se cuvine. Lui Tolstoi, *„asemănător cu un zeu rus așezat pe un tron de paltin sub un tei aurit"* — veneratia tînărului gata să-i absoarbă fiecare cuvînt; lui Cehov — căldura unei prietenii admirative; lui Korolenko — *„datorită căruia am intrat în literatura cea mare"* — recunoștință pentru sfaturile primite pe cînd locuia la Nijni-Novgorod și obișnuia să-i trimită manuscrisele înainte de a le publica; tinerilor — un sprijin neprețuit. N-a cunoscut invidia meschină care-și caută cu ipocrizie pseudonime înșelătoare, deoarece se sfiește de adevăratul ei nume și se drapează cînd în intransigență sau obiectivitate, cînd în exigență superbă și neînduplecată, cînd în aprecierea condescendentă sau echivocă, menită mai mult să minimalizeze decît să afirme cu adevărat. În 1916, cînd Maiakovski era atacat de numeroșii lui adversari pentru caracterul novator al versurilor sale din acea perioadă, Gorki răspunde hotărît: *„La drept vorbind, nu există nici un fel de futurism, ci există doar Vladimir Maiakovski. Poet. Un mare poet."* Tot așa de categoric avea să se pronunțe în 1931, la apariția romanului *Soti* — poate cea mai bună carte a lui Leonov, dincolo de concesiile făcute unei formule de conformism ce se instituia tot mai tiranic: *„Leonid Leonov a scris* Soti *luîndu-și drept material chiar realitatea curentă. Și iată că a realizat, într-adevăr, o operă autentică, o lucrare minunată, scrisă*

într-o limbă rusească aromată, viguroasă, limpede, mai ales limpede, căci cuvintele lui Leonov luminează. Scriitorul cunoaşte realitatea de parcă el însuşi ar fi făurit-o. Leonov e foarte talentat, talentat pentru toată viaţa şi pentru crearea unor opere mari." Din păcate aceste opere mari s-au rătăcit iremediabil prin labirintul unor conjuncturi ingrate. Altă dată, mărturisind copleşitoarea emoţie cu care ascultase la Berlin, în apartamentul lui Alexei Tolstoi, lectura versurilor lui Esenin, avea izbucniri de entuziasm şi vorbea despre poetul înzestrat cu „*gigantică forţă de simţire*" şi „*o expresivitate desăvîrşită*". Era cu 25 de ani mai în vîrstă decît Maiakovski, cu 27 decît Esenin şi cu 31 decît Leonov — şi ar fi putut să nu-i observe pe tineri, de la înălţimea prestigiului său de atunci, sau să-i gratifice cu o superioară bătaie pe umăr. N-a făcut-o însă niciodată, pentru că îi lipseau aura de mediocritate sufletească şi încîntarea de sine, care te fac impermeabil la tot ceea ce nu te atinge direct şi îţi inculcă un catehism al indiferenţei. N-a făcut-o, iarăşi, pentru că era destul de mare el însuşi ca să poată vedea şi accepta, şi chiar supraestima, nu o dată, adevăratele dimensiuni ale altora.

S-ar putea spune că toată lumea îi vede pe cei care sînt de văzut. Şi totuşi, realitatea e alta. Să luăm chiar exemplul lui Esenin. După ce isprăvise una din capodoperele sale, *Anna Sneghina*, autorul a citit-o într-o sală a Uniunii scriitorilor şi, cum ne spune în cartea sa de amintiri poetul V. Nasedkin, „*poema nu s-a prea bucurat de succes*", iar printre critici s-au găsit destui care să-i nege valoarea, considerînd-o „*o poveste plicticoasă despre dragostea nepotrivită a două fiinţe romantice*", unde „*profunzimea trăirilor psihologice e realizată la scara de proporţie a unui copist*". Cînd personajul care concepe astfel de fraze are şi curajul iscăliturii, el intră de obicei în istoria literaturii ; chiar fără să-l fi avut, Grama se înfruptă şi el în felul său din nemurirea lui Eminescu...

Dacă Maxim Gorki manifesta înţelegere şi admiraţie entuziastă pentru scriitorii cu care se va fi simţit înrudit, e cu atît mai elocventă, în ordinea noastră de idei,

Scanned with OKEN Scanner

atitudinea lui față de alții, ce-i erau totalmente opuși. Unul din ei era Leonid Andreev, de care l-a legat o sinceră prietenie, în ciuda frecventelor dispute izvorîte din tot atîtea deosebiri de structură și de concepție. Conștient de misticismul lui Andreev și de toate himerele ce-l bîntuiau, ca și de judecățile lui pătimașe, de acea fire care-l arunca dintr-o extremă în alta și-l făcea capabil, după expresia lui Gorki, „*în aceeași săptămînă să ridice lumea în slăvi și apoi să o anatemizeze*", el prețuia talentul original și viguros al colegului său de generație și îl definea cu pătrundere : „*Pentru tot ceea ce privește laturile întunecate ale vieții, contradicțiile sufletului omenesc, sau domeniul instinctului, el era de o perspicacitate înspăimîntătoare*". El iubea sincerul și anxiosul patriotism al lui Andreev și acel „*sentiment de dureroasă compasiune pentru poporul său*" sau mîndria de a aparține literaturii ruse, pe care o exalta adesea în convorbirile lor. Moartea prematură a lui Andreev în 1919 l-a mîhnit profund : „*un om de o rară originalitate, de un rar talent și de un suficient curaj în căutarea adevărului*" — iată ultimele cuvinte pe care i le închina.

Gorki se exprima adesea elogios și la adresa altor scriitori remarcabili ai generației sale, fără să fi fost vreodată prieten cu ei, ci doar din nobilul său respect pentru valorile autentice. Vorbea despre „*excelentul și severul talent al lui Ivan Bunin*", aprecia mult scrisul lui Kuprin, știa să sesizeze și să sprijine cu însuflețire talentul lui Serafimovici, să admire poezia și vasta cultură a lui Briusov. Avea o imensă pasiune a cititului — Tolstoi îl mustrase pentru că abuza în acest sens — și o nestăvilită dorință de a afirma, și chiar atunci cînd nega pe cineva, o făcea cu o reală durere. I s-a reproșat de către unii o anumită intoleranță față de Dostoievski, ceea ce într-o oarecare măsură e adevărat. Faptul își are însă explicația ce nu poate fi nesocotită. Într-o perioadă cînd literatura celui ce-a scris *Frații Karamazov* era invocată cu vehemență de către spiritele crepusculare cu intenția de a justifica propriile lor erezii, cînd se clama în numele profețiilor sumbre ale marelui scriitor, iar în străinătate o exegeză ușuratică și simplistă încerca să deducă din paginile lui un așa-zis *specific rusesc*, care nu era decît o

lamentabilă caricatură, era firească aversiunea lui Gorki, dacă ne gîndim la permanenta lui aspiraţie spre echilibru şi armonie constructivă. Cu atît mai mult cu cît el însuşi simţise înclinaţii dostoievskiene — lectura lui *Foma Gordeev* ne-o arată limpede — şi se străduise să lupte împotriva lor cu antidotul idealului tolstoian. De altfel, geniul nu i l-a contestat niciodată. L-a evitat doar şi i-a consiliat şi pe alţii să-l evite. Poate că însă Hugo avea dreptate să spună, scriind despre Shakespeare : „*Albinei care ne dă mierea, nu-i reproşăm acul*". Să nu stăruim prea mult asupra puţinelor exagerări sau inconsecvenţe de opinie ale aceluia ce ne-a oferit pilda unui suflet generos şi să ajungem la alte cuvinte înţelepte rostite de poetul francez despre marele englez, aplicîndu-le, noi, celui pe care l-am evocat : „*Totul într-însul îşi are raţiunea de a fi. Este pentru că este. Umbra lui e reversul luminii sale. Fumul său provine din flacăra sa*".

Scanned with OKEN Scanner

TINEREȚEA LUI BLOK

Într-o recentă ediție a lui Rimbaud în limba rusă, am întîlnit printre traducători numele Alexandrei Kublițkaia-Piotuh (1860—1923), mama lui Alexandr Blok. Tot de curînd, în librăriile noastre a apărut o culegere de articole ale marelui poet, privind arta scrisului și astfel — a cîta oară ? — am pornit iarăși pe urmele lui. Cărările ce duc spre monumentele pe care poeții de seamă și le-au înălțat ei înșiși, mai trainice decît le-ar fi putut dura sculptorul cel mai desăvîrșit, te solicită întotdeauna : iarba nu le va năpădi niciodată, cum spune Pușkin, îngînînd celebre stihuri horațiene, menite să rămînă cîntăreților dintotdeauna temei de iluzie și de consolare.

Alexandra Andreevna, mama poetului, se trăgea dintr-o familie nobiliară cu vechi tradiții intelectuale. Tatăl ei, A. N. Beketov, era prieten cu botanistul și fiziologul A. S. Faminţîn (1835—1918), căruia Blok îi dedică poezia lui intitulată *Bătrînul,* cu marele chimist Mendeleev, posesor al unui domeniu așezat nu departe de Șahmatovo, moșia Beketovilor, devenită în cele din urmă proprietatea poetului. Acolo, la Bablov, în casa evocată de atîtea ori, a cunoscut-o Blok pe viitoarea lui soție L. D. Mendeleeva, fiica vestitului învățat. Un rol decisiv l-a avut, în relațiile lor, seara de 1 august 1898, cînd în cadrul teatrului de familie s-a reprezentat piesa lui Shakespeare, *Hamlet,* avînd ca protagoniști pe Blok, care era un tînăr superb la optsprezece ani, și pe L. D. Mendeleeva. Eve-

nimentul avea să-l urmărească multă vreme, şi într-o serie de poezii îl vom găsi filtrat de amintirile lui melancolice, de la aceea scrisă chiar a doua zi după spectacol (*„Eu merg prin întuneric spre veselie şi griji"*) şi pînă la cele două strofe din 6 februarie 1914 (*„Sînt Hamlet. Sîngele-mi îngheaţă"*), purtînd amprenta răcelii intervenite între ei : *„Pe tine, Ofelia mea, / te-a dus departe frigul vieţii / şi eu, asemeni prinţului, mă sting / străpuns de-o spadă otrăvită"*.

De altfel, însuşi bunicul său după mamă, A. N. Beketov, era un distins om de ştiinţă, profesor şi apoi rector al Universităţii din Petersburg, ceea ce nu înseamnă că n-a încercat şi îndeletnicirea secretă a literaturii. Soţia lui, respectiv bunica poetului, era cunoscută pentru bogata ei activitate în domeniul traducerilor, ca şi fiicele, dintre care M. A. Beketova a îngrijit şi prefaţat preţiosul volum de corespondenţă : *Scrisorile lui Alexandr Blok adresate rudelor sale*, tipărit în 1927 la Leningrad în Editura Akademia. O anume influenţă asupra educaţiei sale a exercitat şi străbunica, fostă prietenă a soţiei lui Delvig, care îl cunoscuse pe Puşkin, după toate probabilităţile. Nu e greu să ne imaginăm că într-o asemenea ambianţă familială, unde literatura nu era un simplu *passetemps*, un remediu contra plictisului, unde găseau audienţă toate fenomenele de înnoire şi cultura era o preocupare fundamentală, Blok a beneficiat de condiţii superlative. Nu acelaşi lucru se poate spune despre formaţia lui civică, dat fiind că mediul nobiliar, în sînul căruia îşi petrece copilăria şi adolescenţa, îl izola de adevărata viaţă a Rusiei acelui timp, zguduită de puternice contradicţii, de toate aspectele tragice, oferindu-i o imagine idilică atît a raporturilor sociale, cît şi a naturii însăşi, văzută în chip de parc englezesc. De aceea, în primii ani ai studenţiei, poetul asistă ca observator la desfăşurarea evenimentelor ce se precipitau în direcţia revoluţiei şi, după cum arată Vl. Orlov, un avizat exeget al său : *„Rarele lui reflecţii asupra celor mai tulburătoare probleme ale contemporaneităţii consternează prin naivitate şi o extrem de primitivă înţelegere a împrejurărilor sociale şi politice"*.

Scanned with OKEN Scanner

Dar și în domeniul vieții intelectuale, o anumită ramură a familiei avea să-l îndepărteze de tradițiile realiste, orientîndu-l spre cercurile simboliste de nuanță mistică, unde oficia poetul și filozoful Vl. Soloviev (1853—1900). Fratele acestuia, M. S. Soloviev, era căsătorit cu Olga Mihailovna, o mătușă a lui Blok, femeie cu o aleasă cultură, care a arătat o deosebită prețuire debutului său și a căutat să-l introducă în mediile literare ale tineretului. Fiul ei și vărul lui Blok, Serghei Soloviev (1885—1941), poet el însuși și îngrijitor al ediției unchiului său, i-a fost unul dintre prietenii cei mai apropiați. Era un personaj bizar, cu idei și manifestări ce-i dădeau alura unui erou din proza lui Leonid Andreev și care a sfîrșit prin a deveni preot ortodox. Prin intermediul lor, tînărul Blok, deosebit de receptiv la orice adiere necunoscută și ispitit de profețiile lui Vl. Soloviev, cu privire la o viitoare *renaștere*, întru spirit, a lumii, a intrat în zona influențelor lui care-i marchează prima carte de poezii *Versuri despre minunata Doamnă*.

La răscrucea secolului nostru cu cel trecut, în complicata rețea de orientări, care traversau în toate direcțiile cultura rusă, Vl. Soloviev era o figură de prim-plan, fiind prizat îndeosebi ca ideolog în rîndurile unui anumit tineret intelectual, bîntuit de porniri anarhice și completamente derutat. Erau oameni ce afectau o exaltare zgomotoasă, în aparență inconformiști, în sensul că nu ezitau să se scandalizeze în fața abuzurilor cenzurii sau a unor grosolane intervenții polițienești și practicau un fel de *épater le bourgeois*. Dar caracterul aparte al revoltei lor se vădea în atitudinea privitoare la revoluția, care începuse a se presimți în atmosfera sumbră a vremii și avea să izbucnească, în prima ei formă, în 1905. Ei refuzau nu numai noțiunea de revoluție, ci orice concept de gîndire materialistă și încercau să apară ca apostoli ai unor reforme adînci, fundamentale, și să impresioneze prin vehicularea cuvintelor răsunătoare : *renaștere spirituală, restructurare lăuntrică, spirit universal* etc., etc. Tocmai asemenea puncte de reper căutau ei în filozofia lui Soloviev, unde se juxtapuneau elemente ale idealismului și tezele misticismului rus, așa cum se pot detașa dintr-o înțelegere anumită a literaturii dostoievskiene.

De altfel, se pare că Soloviev i-a şi servit autorului *Fraţilor Karamazov* ca prototip, anumite trăsături ale lui putîndu-se recunoaşte în Alioşa. Ar fi greşit şi inutil să bagatelizăm personalitatea acestui filozof, care a avut o mare circulaţie şi în Occident (unde se vorbea despre un *Newmann rus*), iar în Rusia a atras luarea-aminte a tuturor literaţilor vremii şi a contribuit în mod capital la faptul că simbolismul a apărut acolo sub auspicii mistice. Concepţiile lui n-ar fi putut exercita o atît de largă influenţă dacă n-ar fi fost profesate de către un om de o anumită anvergură. Aşa se explică de ce scriitori ca Blok, Briusov, Belîi au gravitat o vreme în jurul lui.

Prima ruptură între Blok şi simboliştii mistici s-a manifestat cu prilejul Revoluţiei din 1905, cînd tînărul poet a trăit o adevărată revelaţie : emulii săi l-au privit uluiţi cum trecea în fruntea unei coloane de demonstranţi şi purta un imens drapel roşu. Nu era, desigur, o adeziune a omului ce-şi însuşise principiile marxiste, ci mai curînd gestul spontan al artistului, pe care o imagine a mulţimilor dezlănţuite l-a smuls din singurătate, i-a deschis un orizont nou şi necunoscut. *„Mă simt una cu gloatele"*, spunea el entuziasmat de sentimentul unei istorii dinamice, care simţea că-l învăluise, cu toate că evenimentele îi solicitau mai degrabă anumite disponibilităţi romantice, decît o înţelegere a sensului lor social şi politic. Cert e, însă, că o separaţie se produsese şi poetul era într-o anumită măsură conştient de noul drum ce-l ispitea, după cum se vede dintr-o scrisoare ulterioară către Zenaida Hippius, soţia lui Merejkovski, unde găsim confirmarea momentului de răscruce pe care l-a reprezentat în viaţa lui anul primei revoluţii : *„Pe noi ne-a despărţit nu numai anul 1917, ci încă 1905, cînd eu vedeam şi înţelegeam destul de puţine lucruri în viaţă"*. Poetul înţelegea, într-adevăr, destul de puţin împrejurările în sînul cărora îşi ducea existenţa, dar intuiţia unor realităţi, ce evoluau într-o direcţie precisă, îl ghida şi îi oferea puncte de sprijin în creaţie. Încă în 1903, în poezia intitulată *Fabrica*, se pot distinge semnele acestei intuiţii, cu atît mai semnificative cu cît ambianţa literară şi familială a lui Blok nu era chemată să le favorizeze. Tocmai atare circumstanţe au imprimat un caracter de măreţie artis-

Scanned with OKEN Scanner

tică actului său de aderare spontană cînd poetul scrie *Cei doisprezece*. A fost un adevărat eveniment, care a produs o copleşitoare impresie pînă departe dincolo de graniţele patriei sale. Lucian Blaga, aflat pe atunci la studii în străinătate, îmi povestea odată despre uriaşul ecou al poemului lui Blok în rîndul scriitorilor germani ai timpului. Chiar şi în atacurile adversarilor săi transpare importanţa pe care o acordau în sinea lor adeziunii lui Blok. Dacă urmărim, însă, drumul parcurs de poezia lui, nu vom putea să nu vedem, în retrospectivă, că mugurii acestei adeziuni apar — fie şi abia deslușiţi — încă în prima lui tinereţe.

Cititorul va fi poate contrariat pentru că, vorbind despre familia lui Blok, am lăsat la o parte ascendenţa lui paternă şi mă simt dator să-i previn nedumerirea posibilă. În fond, în viaţa şi formaţia lui, această problemă e cu totul secundară şi nu depăşeşte limitele unui interes strict biografic. Tatăl său, filozof şi jurist, profesor la Universitatea din Varşovia, i-a rămas aproape necunoscut. La scurtă vreme după naşterea fiului, părinţii au divorţat, iar mama lui, recăsătorindu-se, s-a ocupat în exclusivitate de educaţia viitorului poet.

Scanned with OKEN Scanner

Primele două sau trei decenii din secolul nostru au însemnat o eră de aur în literatura rusă, continuînd solida tradiţie a veacului al XIX-lea. Nu e îndeletnicire mai antrenantă decît aceea de a urmări, în paginile cărţilor rămase, soarta fiecăruia dintre scriitorii de seamă ai vremii, manifestările, dramele, tribulaţiile, victoriile şi înfrîngerile fiecăruia. Deceniile trecute de atunci au estompat unele conture, au modificat trăsăturile unuia sau le-au umbrit pe ale altuia cu acea implacabilă tentă pe care o aplică timpul cînd îşi rosteşte judecăţile lui fără drept de apel.

A fost o epocă de o impresionantă bogăţie scriitoricească, o acumulare de personalităţi de o inepuizabilă varietate, o supralicitare de orientări literare şi de tendinţe diverse. În poezie, bunăoară, în faţa Revoluţiei s-au întîlnit oameni ca Balmont şi Hlebnikov, Sologub şi Briusov, Belîi şi Ahmatova, Severianin şi Gumilev, pentru a nu-i aminti decît pe cei mai celebri. Dintre toţi, se desprind astăzi figurile celor trei protagonişti chemaţi să constituie, prin dimensiunile creaţiei lor, un început de nouă genealogie: Blok, Maiakovski, Esenin. Despre Maiakovski s-a scris enorm, dat fiind că aproape întreaga lui biografie — deopotrivă a omului şi a poetului — e un capitol al Revoluţiei. S-a scris şi mult şi puţin, încît o imagine adevărată a lui îşi mai aşteaptă încă exegeţii. Poetul e mai mult o axiomă sentenţioasă, decît o reali-

tate descifrată şi înţeleasă cum se cuvine. Altă dată, încercam să reliefez hotarul dramatic pe care l-a marcat, în opera lui Esenin, anul 1917 ; aici aş vrea să vorbesc, în aceeaşi ordine de idei, despre Blok. Rîndurile de faţă continuă ceea ce scriam înainte despre tinereţea marelui poet, despre ambianţa lui familială şi atmosfera în care s-a format.

În primii ani ai războiului, Blok a putut să-şi continue în linişte activitatea literară, scriindu-şi o bună parte din poeziile sale şi redactînd o ediţie a lui Apollon Grigoriev (1822—1864), pentru care nutrea, pe atunci, o mare admiraţie. Critic literar, poet, prozator, Grigoriev e şi el dintre acei scriitori ai primei jumătăţi din secolul al XIX-lea, care, fără să se fi bucurat de o prea mare popularitate în timpul vieţii, reprezentau o descoperire a epocii lui Blok. În vara lui 1916, poetul e chemat sub arme ca pontator în detaşamentul al 13-lea de geniu, sarcină ce nu i-a suscitat, după cît se pare, prea mult entuziasm, şi în martie 1917 se întorcea acasă întîlnindu-se cu soţia sa *„în Petersburgul revoluţionar“*, cum notează el în aprilie al aceluiaşi an. Starea lui de spirit era a omului proaspăt eliberat de constrîngerea unei discipline absurde, care nu izbutea decît să exacerbeze plictiseala şi inutilitatea îndeletnicirii cotidiene a detaşamentului respectiv. Nu-şi dădea încă seama de adevărata evoluţie a evenimentelor şi se vedea *„sălbătecit“*, cu nervii zdruncinaţi şi cu regretul de a fi *„tăiat frunză la cîini timp de şapte luni“*, cît durase viaţa lui de militar. *„Trebuie să mă ocup de lucrul meu, trebuie să am libertatea lăuntrică, să am timpul şi mijloacele necesare ca să pot fi om de artă“*, scrie el într-un carnet de însemnări. Participă ca redactor al stenogramelor la comisia însărcinată cu cercetarea actelor înfăptuite de foştii miniştri — aşa s-a născut cartea lui *Ultimele zile ale puterii imperiale* — şi îndată după ce proletariatul trece la acţiune, în octombrie 1917, Blok are revelaţia adevăratei revoluţii. La începutul lui 1918, publică celebrul articol intitulat *Intelectualitatea şi revoluţia*, deosebit de important pentru înţelegerea condiţiilor psihice şi stărilor de exaltare în care s-a născut poemul *Cei doisprezece*, conceput

tot atunci, după mărturia celor scrise de autor în jurnalul său de la 8 ianuarie

Dacă în anul precedent poetul nota : „*Nu am o vedere clară asupra celor ce se întîmplă, dar prin voia soartei sînt martorul unei epoci mari*“ şi se întreba : „*Are nevoie, oare, democraţia de oameni de artă ?*“, acum atitudinea lui se precizează o dată cu realizarea rolului artiştilor în cadrul imenselor prefaceri ce zguduiau ţara. Articolul are un pregnant ton polemic împotriva acelor intelectuali derutaţi, care se lamentau pe teme patetice : „*Rusia piere*“, „*Nu mai există Rusia*“, „*Vecinică pomenire Rusiei*“, şi reprezintă pasionata profesiune de credinţă a artistului entuziasmat de uraganul ce purifică şi înnoieşte „*atmosfera întregii Europe*“. „*Ce-aţi crezut ?*, îi întreabă el, *că revoluţia e o idilă ? Că, în drumul ei, creaţia nu dărîmă nimic ?*“ Impetuozitatea şi dinamica străzilor invadate de lume, luptele, baricadele, flăcările şi exploziile — toate îi dau o imagine a poporului dezlănţuit şi îi inspiră sentimentul istoriei fabuloase în spiritul hiperbolei hugoliene. În faţa bocetelor, Blok invocă marea tradiţie a literaturii ruse şi proclamă deplinul ei acord cu vijelia revoluţionară : Puşkin şi Gogol, Tolstoi şi Dostoievski ar fi înţeles sensul unor atare evenimente şi ar fi fost de-a-ntregul de partea lor, de îndată ce paginile pe care le-au lăsat sînt o profeţie, „...*că mai devreme sau mai tîrziu totul se va înnoi, pentru că viaţa e minunată*“.

Ieşirea în arenă a poetului a provocat reacţii de o nemaipomenită violenţă în rîndurile literaţilor ostili revoluţiei, cărora Blok le dase o lovitură prea puternică pentru ca să nu-i fi răspuns. Esenin, pe atunci încă la începutul consacrării sale, trecuse şi el de partea lui Octombrie, ca şi Andrei Belîi, unul dintre cei mai de seamă reprezentanţi ai simbolismului, devenit la un moment dat conducătorul secţiei literare a *Proletcultului* ; de aceea, cînd poetul cu popularitatea evident cea mai largă şi bucurîndu-se de supremul prestigiu în cercurile intelectualităţii nobiliare, şi-a manifestat deschis şi public aderiunea la cauza revoluţionară, reacţiunea şi-a dat seama de gravitatea situaţiei şi a încercat o replică disperată. Întreaga presă burgheză a publicat articole calomnioase

la adresa lui Blok, căutînd să se prevaleze de semnături cu o certă notorietate. Soţia lui D. Merejkovski, poeta *Z.* Hippius, scria într-o serie de foiletoane intitulate *Oameni şi neoameni*, că Blok, Esenin şi ceilalţi sînt inconştienţi, că nu au noţiunea *„alegerii"* : *„Oare nu sînt ei în egală măsură indiferenţi faţă de autocraţie şi socialism? Faţă de Rusia şi faţă de Internaţională? Ei merg încotro îi trage curentul, fără să-l bage de seamă. Ei sînt iresponsabili. Sînt neoameni."* Această penibilă mostră de ură ne poate da măsura spaimei pe care o încercaseră literaţii de dreapta cînd însuşi Blok adresase chemarea lui generoasă către intelectuali şi artişti, îndemnîndu-i să se alăture Revoluţiei. Şi cuvintele lui nu erau pasibile de echivocuri. Răspunzînd la o anchetă din 14 ianuarie 1918, Blok spunea : *„Poate, oare, intelectualitatea să lucreze cu bolşevicii? Poate — şi e datoare s-o facă."* El şi-a ilustrat opinia cu propriul său exemplu, acceptînd să lucreze ca preşedinte al Uniunii poeţilor din Leningrad, iar la invitaţia lui Gorki a participat în colegiul editurii „Literatura universală", depunînd o activitate foarte conştiincioasă. De asemenea, chiar îndată după evenimentele din Octombrie, Blok a fost preşedintele secţiei de repertorii a Departamentului teatrelor din Comisariatul poporului pentru instrucţiune publică. Cei ce şi-l amintesc în această ipostază, spun că lucra cu o pasiune şi o seriozitate capabile să contamineze. Ne-au rămas numeroase articole şi eseuri ale lui scrise pe tema aceasta ; interesant mi se pare îndeosebi unul, intitulat *Reflexiuni despre sărăcia repertoriului nostru.*

A fost, oare, Blok un partizan politic, în sensul propriu al cuvîntului, a avut el o viziune clară asupra evenimentelor politice din acea vreme ? E greu de spus, mai cu seamă cînd el însuşi o neagă, recunoscîndu-şi ignoranţa în materie. Ne sînt cunoscute versurile din *Poemul lui Octombrie (Haraşo !)*, unde Blok e prezentat cu un simplism tendenţios (observaţia o face şi N. Vengrov : *Drumul lui Alexandr Blok*, Moscova, 1963) şi regretabil la un poet de talia lui Maiakovski, care manifestă uneori aceeaşi intoleranţă şi faţă de Esenin (intolerant şi el !). Pornind de la scena reală a unei întîlniri nocturne în Petrogradul cuprins de revoluţie — amintită, de altfel,

și în articolul scris de Maiakovski la moartea lui Blok — el înfățișează pe marele său confrate într-o lumină pejorativă. În primul rînd, a spune că : *„jur-împrejur se îneca Rusia lui Blok... / Necunoscutele, / Fumulețele Nordului / se duceau / la fund / cum se duc / epavele / și cutiile de conserve"*, înseamnă a nesocoti în mod penibil esența însăși a liricii lui. Cine ar mai vedea azi în Blok un poet al *Rusiei scufundate*, un cîntăreț al desuetului, așa cum sugerează Maiakovski, numind titlurile unor culegeri de versuri ale lui : *Necunoscuta, Fumurile Nordului*, ultimul redus pe deasupra și la un diminutiv cu evidente intenții de minimalizare ironică ? Apoi, remarca lui Blok privitoare la arderea bibliotecii sale, de la mica proprietate rurală a Beketovilor, e interpretată cu totul nedorit. Poetul o relata ca pe un incident amuzant, ca pe o simplă întîmplare, menită cel mult să pună în relief un aspect al furtunii revoluționare și nu vedea într-un asemenea act un cataclism. A reduce întreaga complexitate de stări de spirit, ale unui poet de elevația și profunzimea lui Blok, la simplul fapt al deposedării sale de o moșie (care era mai mult o fermă de proporții modeste, în comparație cu ceea ce se putea numi pe atunci, în Rusia, o moșie) echivalează cu o simplificare inavuabilă ; faptul că-i aparține lui Maiakovski e cu atît mai trist pentru el.

Entuziasmului inițial și exaltărilor sale romantice le-a urmat o stare de depresiune, ale cărei componente erau de o mare complexitate. Să nu uităm că el era, totuși, un reprezentant al nobilimii — e adevărat al unei nobilimi intelectuale și de evidentă tradiție democratică. Este iarăși adevărat că el simțea o răspundere pentru *„păcatele înaintașilor"* și, dîndu-și adeziunea la revoluție, crezuse în menirea ei izbăvitoare, dar lucrurile luară uneori o întorsătură pe care poetul nu mai era dispus s-o salute. La doi ani după apariția poemului *Cei doisprezece*, Blok încerca să-l prezinte ca neavînd un caracter politic, fapt ce-l face pe Lunacearski să observe că : *„Pentru el revoluția rămîne doar o stihie, un fenomen cosmic"*. Și e adevărat. Un anume patos romantic prevalează în atitudinea lui. Urmărit pe întreaga lui traiectorie, Blok ne apare mai puțin ca exponent al noilor timpuri și mai curînd

Scanned with OKEN Scanner

ca ultimul dintre marii clasici ruşi, care a încercat să acorde vechile idealuri şi aspiraţii ale secolului al XIX-lea, la muzica nouă a tunurilor de pe Aurora...

Dar această muzică a evoluat într-o direcţie neaşteptată de marele poet şi de oamenii generaţiilor de la începutul veacului nostru. Însăşi moartea lui, în 1921, în condiţii deplînse şi regretate ulterior de acelaşi Lunacearski, rămîne pînă astăzi un argument ce nu poate fi contrazis.

Scanned with OKEN Scanner

LERMONTOV ŞI BLOK

Puşkin şi Lermontov au fost prezenţi în universul celor mai mulţi dintre marii poeţi ruşi ai primelor decenii din secolul XX. Faptul e semnificativ cu atît mai mult, cu cît era o epocă de glorie a nedreptăţiţilor, a ignoraţilor istoriei literare ; încă înainte de 1900 se observă tendinţa de a descoperi laturile necercetate ale secolului al XIX-lea, de a găsi, în personalităţile rămase în umbră, antecedente, precursori, de a stabili confluenţe. Era, de altfel, o tendinţă resimţită în multe literaturi europene. Pe de altă parte, epoca era dominată de ideile simboliste şi de misticismul ingenuu al lui Vladimir Soloviev, de mesianismul lui cu substrat panslavist, şi era ostilă spiritului aşa-zis byronian, pe care critica vremii îl considera preponderent în opera unor Puşkin sau Lermontov. Dar cu toate aceste impedimente, dacă bunăoară Nekrasov îşi pierde aproape întreaga influenţă în acea perioadă, Puşkin şi Lermontov nu încetează să se resimtă în evoluţia poeziei ruse moderne.

Autorul *Demonului* nu putea fi scutit, desigur, de revizuiri care tindeau să-l minimalizeze şi să-i pună sub semnul întrebării actualitatea, şi asemenea acţiuni s-au efectuat în însăşi ambianţa tinereţii lui Alexandr Blok. Aşa se şi explică faptul că, în primii ani ai activităţii sale, poetul nu izbuteşte să se apropie decît vag de Lermontov. În cercurile literaţilor petersburghezi de la răscruţea secolului nostru cu cel trecut, adică în mediul în

Scanned with OKEN Scanner

care se formează tînărul Blok, Lermontov era tratat ca poet depăşit şi nefast prin substanţa însăşi a liricii sale. N. Minski, de pildă, scria că poezia modernă s-a îndepărtat de scepticismul lermontovian, de dispoziţia sumbră a versurilor lui : *„În poezia rusă contemporană, a fost în sfîrşit neutralizată această otravă byroniană"*, spune el. Iar Vl. Soloviev, într-o conferinţă cu mare răsunet, ataca lirica lermontoviană pentru *«tendinţele ei demonice»* şi, ocupîndu-se de poemul *Demonul,* spunea că : *„Eroul acestei poeme e acelaşi demon principal al lui Lermontov însuşi — demonul orgoliului pe care l-am întîlnit în versurile lui de început"*. Asemănătoare erau poziţiile unor D. Merejkovski, C. D. Balmont. Timpul era favorabil poeţilor care începuseră a fi descoperiţi sau promovaţi recent : Tiutcev, Fet, Polonski, Baratinski. Blok însuşi, în notaţiile sale din tinereţe, unde Lermontov e pomenit cu totul periferic, îi considera drept *«dascăli»* ai poeziei moderne ruse pe Tiutcev, Polonski, Fet şi Soloviev, cu toate că el nu împărtăşea punctul de vedere al lui Balmont, după care marele romantic era desuet, rămas într-o epocă de multă vreme depăşită. O dovadă a relaţiilor sale cu poezia lermontoviană vom găsi în epigrafele unor poeme din anii 1899—1900. În anii următori, şi îndeosebi în perioada cînd scrie *Versurile despre minunata Doamnă,* dominat de aspiraţia spre armoniile sublime, dincolo de haosul contingent, el se înstrăinează şi mai mult de tragismul şi neliniştea sumbră a lui Lermontov, de patosul patriotic pe care-l mistuiau în adîncul lor poemele autorului *Tamarei,* de sentimentul pustiului şi al singurătăţii într-o societate unde tirania mutila spiritele şi transforma viaţa într-o panoramă a deşertăciunilor. Abia după ce Blok părăseşte treptat cercul lui Soloviev, el se orientează spre poezia lui Lermontov. Un cercetător recent crede că : *„Drumul ce l-a dus pe Blok către Lermontov a fost în acelaşi timp unul din drumurile ce l-au îndepărtat de Soloviev"* (D. Maximov : *Poezia lui Lermontov*, Leningrad, 1959), ceea ce, deşi prea sentenţios formulat, poate fi adevărat într-o bună măsură. Trebuie însă observat că Blok era şi prin structura lui foarte înrudit cu Lermontov, nu numai prin protestul individual şi prin dragoste de patrie, cum ac-

centuează autorul citat. Amîndoi erau firi pătimaşe, solicitate de viaţa intensă şi înclinate spre disprețul oricărei precauţii sau reticenţe ; erau oameni mistuiţi de mari întrebări şi de mari exigenţe, capabili de idealuri înalte şi deci resimţind înfrîngerile cu atît mai violent, avînd o mare putere de abnegaţie şi o înclinaţie spre percepţia tragică. Erau în egală măsură advensari ai compromisului şi ai oricărui eclectism şi purtau în sînge noblețea acelei melancolii virile, care dizolvă orice rezidii de vanitate lumească şi predispune la generozitate şi la risipă. Scepticismul lui Lermontov, sfidarea lui, aparentul cinism rezultau dintr-o luciditate mai accentuată decît o manifestase vreodată Blok — luciditate ce-i îngăduia să accelereze ritmul experienţelor de viaţă, să discearnă mecanismul disimulat care degradează valorile şi dă realităţii un sens de incertitudine, de iluzie. Blok nu mărturiseşte un atare grad de luciditate şi nu are nici voluptatea malignă, *peciorinistă*, a lui Lermontov, care e în ultimă instanţă convertirea unor dureri înăbuşite, într-un superlativ al disprețului. El e mai aproape de candoare, tinde spre o terapeutică a purităţii, a sublimului ; chiar şi orgoliul său e o formă de ingenuitate. În poezia lui — ca şi în aceea a lui Esenin, de altfel — se perpetuează ceva din paroxismul dostoievskian, un fel de crispare, de exasperare afectivă, ca bunăoară în prima poezie din ciclul *Descîntec cu focul şi bezna*, unde versul antepenultim reproduce aproape aidoma cuvintele lui Dimitri Karamazov : *„Ţi jur, ţi jur, chiar urîndu-te eu te iubeam“*. Dar accentele pesimiste din poezia lui Blok sînt înrudite cu pesimismul lermontovian, în care, pe bună dreptate, Gorki distingea *„setea de luptă şi nostalgia, disperarea provenind din conştiinţa singurătăţii şi a neputinţei“*, adică elementele unei *conştiinţe tragice*, cum s-a spus.

Din această conştiinţă tragică a izvorît la Lermontov motivul *demonismului*, tipic romantic, simbolizînd condiţia individului revoltat împotriva mediului ambiant, care tinde să-l înstrăineze de sine şi să-i inculce o religie forţată a deşertăciunii — să-l antreneze într-o existenţă pustiită de mari idealuri, să-i interzică orice elan de cunoaştere, orice tentativă metafizică. Blok s-a apropiat de această latură fundamentală a predecesorului său, prin

Scanned with OKEN Scanner

intermediul picturii lui Vrubel, față de care nutrea o vie admirație. La intersecția impresionismului cu expresionismul, Vrubel, cel mai mare pictor rus al epocii (încă insuficient cunoscut și studiat), era obsedat de această imagine a *Demonului*, asupra căreia revine în repetate rînduri. Pictura lui, care vădește stranii interferențe nordice, era apreciată de Blok la modul entuziasmului său structural (să nu uităm că poetul a suferit și o influență a lui Strindberg) și în 1910, cînd Vrubel moare, el scrie prima poezie cu tema *demonismului*. În adnotările ediției sale din 1912, îngrijită de el însuși, găsim la poezia *Demonul* următoarea explicație: *„Poezia a fost scrisă sub impresia morții lui Vrubel; legătura dintre demonii lui Lermontov și ai lui Vrubel, la care se face aluzie în aceste versuri, rămîne să facă obiectul cercetărilor"*. Așadar, pornind de la Vrubel, Blok descoperă *demonismul* lermontovian, care, filtrat prin propria lui sensibilitate, apare în lirica de după 1910 destul de frecvent. Dezvoltînd tema, el se află acum la antipodul mentorului său Vl. Soloviev, care era urmărit de *„tainice și minunate țărmuri"*, de mirajele unor *„divine armonii nepămîntene"* și vedea în *demonism* o forță obscură, ce tinde să tulbure muzica sferelor. Pentru Blok — ca și pentru Lermontov *mutatis-mutandis* — conceptul *demonismului* devine, cum o spune el însuși, *„un simbol al vremii noastre"*, al luptei împotriva unui destin ingrat și deci în mod implicit împotriva determinantelor lui istorice. Semnificațiile concentrate și realizate pe un plan aperceptiv, îl duc spre un adevărat *«complex al demonismului»*, pe care l-a trăit intens și dramatic în anii maturității sale. Poetul se simte cu sufletul pustiit, se simte bolnav de o impasibilitate iremediabilă și pare, celor ce-l abordau în treacăt, cunoscîndu-l mai mult din legendă decît din realitate (vezi un recent dialog al Annei Ahmatova cu un literat francez) de o impenetrabilitate glacială. Ceea ce-l detașează treptat de acest complex e sentimentul patriei, care triumfă în el. Unii exegeți au văzut aici o deplasare de la tradiția lermontoviană la aceea a lui Nekrasov. Aprecierea mi se pare superficială, tendențioasă și neîntemeiată. În fond, Blok era în aceeași albie a marii poezii romantice și motivul

Scanned with OKEN Scanner

patriotic al Rusiei și al destinului ei ne apare în lirica lui mult mai apropiat de meditația melancolică a lui Lermontov, decît de protestul direct al lui Nekrasov. Cel mult putem spune că în această perioadă, alături de Lermontov, se precizează în arborele lui genealogic, locul lui Pușkin. De altfel, în amintirile sale, K. Ciukovski relatează că, într-o convorbire din anii de după revoluție, Blok îi împărtășea convingerea că, dintre toți poeții trecutului, valoare absolută au, după opinia sa, Pușkin și Lermontov ; cu cît ne îndepărtăm în timp, cu atît mai limpede ne apare azi faptul că primul mare poet rus, demn de a le fi alăturat, e Alexandr Blok. Tot așa cum, în preajma lui Pușkin, înaintea lui nu putea sta decît Lermontov.

Scanned with OKEN Scanner

ANNA AHMATOVA

Polemizînd cu *akmeiştii*, care decretaseră decesul simbolismului rus şi revendicau dreptul de a duce mai departe evoluţia poeziei, Blok se exprima foarte neîncrezător în valoarea poetică a reprezentanţilor noii direcţii, reproşîndu-le modestia talentelor în contrast cu anvergura teoretică. Şi mai cu seamă *modestia realizărilor* în raport cu virtuţile de teoreticieni, ceea ce putem vedea azi la protagoniştii *noului roman francez* (Sarraute, Robbe-Grillet etc.) lizibili ca eseişti, dar ilizibili ca romancieri. Cu foarte rare excepţii — şi cea mai proeminentă excepţie i se părea a fi Anna Ahmatova, formulînd însă dubii cu privire la posibila ei apartenenţă akmeistă, nevăzînd o conciliere între lirica ei anxioasă, introspectivă, umbrită de melancolie feminină, şi teza lui Gumilev despre «înflorirea puterilor fizice şi sufleteşti». Încă din anii debutului, remarcabila poetă rusă a cumulat aproape toate sufragiile diverselor grupări literare, deşi ulterior, în plină maturitate, avea să traverseze o epocă de neagră ingratitudine, pe temeiuri mai curînd administrative decît literare, obligată să trăiască în singurătate, să existe din traduceri, să publice rar şi să absenteze de la orice recunoaştere. O tristă ironie face să-l fi tradus în acei ani şi pe A. Toma! Abia la bătrîneţe i-a fost redat locul pe care era firesc să-l ocupe de multă vreme, cel puţin în atenţia editurilor şi revistelor literare; marele

premiu italian *Etna Taormina* a însemnat în sfîrşit laurii tîrzii şi neaşteptaţi.

Anna Andreevna Ahmatova, născută în preajma Odesei la 23 iunie 1889, provine dintr-o familie de intelectuali de veche tradiţie. La scurtă vreme după naştere, părinţii săi se mută spre capitală şi viitoarea poetă urmează liceul şi îşi petrece copilăria şi adolescenţa la Ţarskoe Selo, acel Versailles rus pe care-l cîntase Puşkin încă în primele lui poezii, văzînd în el *„Templul Minervei ruse"*. Poeta care, după mărturisirile ei, a învăţat a citi pe abecedarul lui Lev Tolstoi, nu părea prea încîntată de studii. Ultima clasă a liceului şi primii ani de facultate îi face la Kiev, unde urmează dreptul, apoi e iarăşi la Petersburg printre studenţii Facultăţii de litere. Dintre cursurile de la Drept îi plăcuseră latina şi dreptul roman ; trecînd la litere, începe să publice primele poezii şi intră în ambianţa literară a Petersburgului din anii de dinaintea războiului mondial.

Încă din fragedă tinereţe călătoreşte mult. Vacanţele şi le petrece adesea pe ţărmul Mării Negre, unde admiră, în sudul Crimeii, umbra străvechiului Chersones. În primăvara anilor 1910—1911, trăieşte la Paris, iar în 1912 vizitează oraşele italiene din nord, Genova, Pisa, Florenţa, Bologna, Veneţia, Padova — urmîndu-l pe Blok, care-şi purtase cu cîţiva ani înainte, pe străzile lor, profilul de efeb nordic şi scrisese un „ciclu italian". *„Impresia lăsată de pictura şi arhitectura italiană,* notează ea într-o autobiografie, *a fost enormă : asemenea unei vedenii de vis, pe care o ţii minte toată viaţa."* Poate că aici îşi are sursa pasiunea ei ulterioară pentru studiul vechii arhitecturi a Petersburgului, care o preocupă intens după 1925, cînd se consacră şi cercetărilor asupra vieţii lui Puşkin, în vederea cărţii sale intitulată *Moartea lui Puşkin.* Debutul în literatură al Annei Ahmatova coincide cu dezmembrarea simbolismului rus reprezentat de poeţii generaţiilor anterioare : Balmont, Sologub, Belîi, Briusov, V. Ivanov. *„Pentru cititorul atent* — scria N. Gumilev, poet şi teoretician al akmeismului — *e limpede că simbolismul şi-a încheiat cercul evoluţiei sale şi în prezent declină. Şi e de asemenea evident că opere simboliste aproape că nu mai apar, iar cînd se mai ivesc*

sînt extrem de slabe, fie și din punct de vedere simbolist, și că tot mai frecvent se aud voci care îndeamnă la revizuirea pînă nu de mult indiscutabilelor valori și prestigii, și că s-au ivit futuriștii și alte hiene ce se țin întotdeauna pe urmele leului." În arenă apar deci noile tendințe, noile școli. Între cele două variante futuriste (Hlebnikov și Severianin) și akmeism, Ahmatova optează pentru ultimul, din motive poate mai curînd sentimentale, și cu cîțiva ani mai tîrziu, același Gumilev, viitorul ei soț, îi recenzează elogios o culegere de versuri. Dat fiind că acesta va fi pentru multă vreme fundalul activității sale, se cuvine să ne oprim o clipă asupra akmeismului.

Formula estetică acreditată de akmeiști era de o anume rigoare clasică. Reacționînd împotriva simbolismului anemiat, akmeiștii preconizau „*un mai accentuat echilibru al puterilor și o mai exactă cunoaștere a relațiilor dintre subiect și obiect*" (N. Gumilev : *Moștenirea simbolismului și akmeismului*), protestau împotriva oricărui element vag, împotriva lentilelor aburite, care încețoșează contururile și estompează imaginea diminuîndu-i puterea de expresie, împotriva misticismului simbolist învecinat uneori cu ocultismul, cu teosofia. Recunoscînd valoarea marilor poeți simboliști ruși, ei cereau o restructurare a concepțiilor despre rolul și mijloacele poeziei, în spiritul organizării, al construcției, al unei viziuni robuste asupra lumii, asupra vieții și morții ; se manifestau ostili neliniștii și sondajului aprehensiv al universului metafizic. Ca orice nouă orientare, akmeiștii își constituie o ascendență și se declară admiratori ai lui Shakespeare, ai lui Rabelais, ai lui Villon și T. Gauthier, considerîndu-i drept pietre unghiulare ale akmeismului : „*Shakespeare ne-a arătat universul lăuntric al omului, Rabelais, trupul și bucuriile lui, o înțeleaptă fiziologie, Villon ne-a dezvăluit viața care nu se îndoiește de sine, cu toate că știe totul, și pe Dumnezeu, și viciul, și moartea, și nemurirea. Théophile Gauthier a găsit pentru această viață vestmintele destoinice ale formelor ireproșabile*" (N. Gumilev, *op. cit.*). În cercurile lor circulau ideile vitaliste și domina o atmosferă de echilibru horațian, de bucurie a vieții plenitudinare, se citeau poeții Pleiadei și D'Annun-

zio, Oscar Wilde și Verhaeren. Iată mediul în care se dezvoltă poezia Annei Ahmatova. Ulterior, ea se detașează oarecum de akmeiști, situîndu-se pe pozițiile patriotismului, cum se poate vedea dintr-o poezie publicată în acei ani, în care condamna transfugii și se solidariza cu destinul nou al țării sale.

O bucurie a vieții cu accente cînd de un discret hedonism, cînd de o viguroasă melancolie, se descifrează și în lirica Annei Ahmatova. Închinate în majoritatea lor iubirii, poeziile ei sînt adesea strigăte de triumf : pentru iubitul ei, poeta este un *„cîntec sălbatic al ținutului natal"*, o o parteneră neîmblînzită, gata să i se supună în clipa supremă, dar păstrîndu-și orgoliul feminin și trufia neatîrnării. Despărțindu-se, ea îl îndeamnă să nu regrete : *„Mă va alina vîntul negru / Și cascada de aur a frunzelor"*. Dragostea ei e deplină, mîndră, cu dăruiri euforic-armonioase, alternînd cu momente de luciditate și stăpînire de sine, și poeta o proiectează simbolic în timp, îi dezvăluie apartenența la lumea de mituri imemoriale : *„Și pe somptuoase, solemne zăpezi, / Urme de skiuri par să ne-aducă-aminte / Că mai de mult prin ere-ndepărtate / Noi doi alături am trecut pe-aici"*. Ca și iubirea, poezia e ritual milenar, succesiune a ipostazelor unui destin unic în timp. Muza ce-o frecventează în nopți de solitudine orfică e aceeași : *„Ce i-a dictat lui Dante / Paginile Infernului"*, aceeași care va continua *„pagina mea neisprăvită"*. Rolul poetului e lesne de identificat într-un pasaj din poemul mai amplu *La malul mării : „Știau vecinii că eu aud apa, / Și cînd săpau la vreo fîntînă nouă, / Îndată mă chemau să le-arăt locul / Ca să nu ostenească în zadar"*.

A înțelege poezia Annei Ahmatova înseamnă a sesiza rețeaua, elementară, de altfel, a tuturor raporturilor și determinărilor liricii intime, a urmări cum în colocviul poetului cu sine însuși pătrund nenumărate elemente ale existenței lui umane, sociale, istorice, cum în întrebările lui cele mai dramatice vibrează substanța unei realități exterioare în sînul căreia se delimitează propria lui viață. De aceea mi se pare nepotrivită observația lui A. Surkov, care, elogiind-o pe eminenta poetă, spune între altele : *„Și totodată cititorul e izbit de închistarea, dispropor-*

Scanned with OKEN Scanner

ționată față de forța talentului și a temperamentului, a universului sufletesc într-un cerc strîmt de suferințe lirico-intime, cu caracter «feminin», repetîndu-se invariabil și cu totul izolate de lumea exterioară". Numai schematismul pauper al exprimării mai poate egala o atare impermeabilitate la problematica poeziei — caracteristică, de altfel, autorului. Ce pot însemna *suferințele lirico-intime* și cum pot fi ele complet izolate de *lumea exterioară*? Orice stare de spirit, orice manifestare a sufletului e supusă unor firești determinări ale lumii exterioare, de care nu se poate izola — iar a cînta dragostea înseamnă a te situa într-un unghi de observație estetică a lumii, a contribui la cunoașterea ei. Există mari poeți, cum ar fi bunăoară lioneza Louise Labé, care ne-au lăsat o operă închinată exclusiv dragostei. Înseamnă, oare, că ei *s-au închistat într-un cerc strîmt*?... etc. Măreția poeziei (și a artei în general) e tocmai în a fi o expresie estetică a lumii exterioare, indiferent de modalitățile și tematica ei; ce oare altceva e talentul decît o capacitate specifică superlativă de a comunica sensibil cu lumea? De altfel, universul tematic al Annei Ahmatova include și poeme de un vibrant patriotism, scrise în anii războiului antifascist, și altele dedicate meditației, morții, frumuseții, evocării unor ținuturi pe care le-a colindat sau unor poeți ca Dante, Pușkin, Shakespeare. E un bogat univers care nu se poate inventaria și nici, ca la oricare alt poet, nu se pretează la exegeze orizontale. Adevărata bogăție a poeziei se măsoară în adîncime și în altitudinea pînă la care o înalță aspirațiile și împlinirile ei.

Scanned with OKEN Scanner

S E R A F I M O V I C I

Tolstoi era un pasionat cetitor de literatură contemporană, şi în lecturile sale — mai cu seamă parcurgea paginile tinerilor cu nume încă flotante pe atunci — se distingea încordarea dascălului sever, menită să disimuleze exultarea interioară a marelui artist, ori de cîte ori descoperea cristalul talentului autentic. Obişnuia să pună şi note bucăţilor citite, utilizînd, bineînţeles, sistemul rusesc de la 1 la 5, procedînd însă cu destulă parcimonie, încît calificativul suprem se ivea cam rar sub condeiul lui. Celor intimi ai săi le-a atras atenţiunea, tocmai de aceea, un 5 + pe care l-au zărit caligrafiat fără şovăială pe ultima filă iscălită de un autor cu o notorietate încă incertă : A. S. Serafimovici. Era nuvela *Nisipuri*, o capodoperă a genului, care evocă, prin atmosferă şi printr-o subtilă poezie, ceva din *Moara lui Călifar* a lui Gala Galaction ; cei ce-au citit-o n-o vor uita niciodată, iar ceilalţi să nu întîrzie a o căuta într-un volum de opere alese, apărut acum vreo zece ani. Aceasta se întîmpla, desigur, cu multe decenii în urmă. Scriitorul, în plină afirmare pe atunci, salutat cu discret entuziasm de Tolstoi şi solicitînd mai tîrziu interesul lui Cehov, este astăzi el însuşi un nume consacrat : timpul a ratificat intuiţia profetului de la Iasnaia Poliana.

Serafimovici s-a născut în regiunea căzăcească a Donului, a făcut liceul într-o localitate obscură şi apoi s-a înscris la Facultatea de fizică şi matematică a Univer-

sității din Petersburg, manifestînd înclinații spre știință. ca și, de altfel, mulți prozatori ruși ai vremii : Cehov și Veresaev, Korolenko și Mamin Sibiriak, sau inginerul de mai tîrziu Alexei Tolstoi. În anii studenției cunoaște pe Alexandr Ulianov, fratele lui Lenin, și la moartea lui, după eșuarea complotului împotriva țarului Alexandru al III-lea, redactează un manifest pentru care e arestat și trimis în exil undeva prin tundra înghețată. Acolo, într-un mediu de exilați politici, Serafimovici își desăvîrșește convingerile lui de militant proletar, care l-au călăuzit în cursul vieții și activității literare. După instaurarea puterii sovietice, devine unul dintre principalii deschizători de drumuri, încît Lenin îi scrie : *„...țin să vă spun cît de mult avem nevoie, muncitorii și noi toți, de munca dumneavoastră“*. Înconjurat de un imens respect, trăiește pînă la adînci bătrînețe și moare în 1949, cînd împlinise 86 de ani. N-a fost niciodată un voluptuos al gloriei, și soția sa, care mai trăiește la Moscova, povestește în acest sens o întîmplare semnificativă. Cînd în 1933 guvernul sovietic ia hotărîrea a da numele lui Serafimovici unuia dintre orașele din sudul țării, el, încercînd un sentiment de sfială, roagă să fie astfel denumită o simplă staniță, Ust. Medveditkaia, și, în ciuda celor 70 de ani ai săi, se și deplasează spre nou-decretatul oraș, unde începe o vie activitate pentru construirea diverselor instituții de folos obștesc, introducerea apei curente etc. Își donează întreaga lui bibliotecă. Face donații pentru copii.

Înainte de a vorbi despre literatura lui, voi evoca marea lui pasiune pentru descoperirea noilor talente. El a condus — în jurul anilor 20 — revista *Tvorcestvo (Creația)* și a lansat numele tînărului Mihail Șolohov, scriind în *Pravda*, la apariția primului volum din *Donul liniștit*, care fusese citit mai întîi în cercul său, că un *„pui de vultur“* și-a desfăcut larg aripile. Și tot în preajma lui s-au format atîția alții ca Furmanov, Gorbatov, Jarov, Sannikov etc., etc., de dimensiuni, desigur, mult mai modeste.

Era dintre acei risipitori de generozitate, care perpetuează de-a lungul istoriei metafora Parnasului și reabilitează de atîtea ori degradata noțiune a comuniunii spi-

rituale. Tocmai de aceea mi se pare inexplicabilă impermeabilitatea lui la poezia lui Serghei Esenin, pe care mentorul său, Gorki, îl admira fără margini, ca şi, de altfel, cîţiva dintre învăţăceii lui Serafimovici, în frunte cu Furmanov. Reacţia lui era de o violenţă opacă şi opiniile uneori penibile, ca bunăoară într-un referat din decembrie 1920, prin care propunea Editurii de Stat să respingă un volum al poetului. Ceea ce s-a şi întîmplat, de altfel. Citim cu mîhnire asemenea aprecieri : „*Neîndoielnică înzestrare ; profil propriu, imagini expresive, dar toate acestea sînt întunecate de izmeneală, de scamatorii verbale, de un fel de fragmentarism modernizant*". Fraze mai mult decît penibile.

Epoca activităţii sale mărturiseşte o bogăţie impresionantă : profilurile unor Gorki, Bunin, Kuprin, Andreev — pentru a nu-i mai aminti decît pe marii protagonişti — sînt efigiile care-i simbolizează tezaurul ilustrat încă şi de generaţia anterioară, ce dase pe Gleb Uspenski sau Korolenko. Atmosfera agitată şi eterogenă a primelor decenii din secolul nostru şi a ultimelor din cel trecut, marcată adesea de pornirile nenumăratelor direcţii ce se înfruntau în saloanele literare din Moscova şi Petersburg, cerea temeritate şi bărbăţie de navigator. Serafimovici le-a dovedit din plin, ştiind să evite deopotrivă modele pasagere exaltate de neofiţi zgomotoşi, cum şi tentaţia epigonismului, care parazita în umbra colosală a unor Tolstoi sau Dostoievski. El are, desigur, evidente înrudiri cu predecesorii săi, cu literatura lui Gorki — îndeosebi cu Gorki, autorul excelentelor nuvele ce constituie, fără îndoială, capitolul superlativ al artei sale de prozator — dar manifestă şi cromatismul liric al peisajelor lui Levitan, pictorul preferat al lui Cehov, care a surprins melancolia delicată a naturii ruseşti. Un anume filon dostoievskian, sensibil la Gorki, poate fi sesizat şi la Serafimovici, sub forma violenţelor din romanul său *Un oraş în stepă*, imaginea ascensiunii burgheze, a parvenitismului fără scrupule şi a descompunerii morale. Dar eroii săi diferă vizibil, pentru că justificarea comportamentului lor nu se realizează prin sondarea zonelor necunoscute şi adeseori obscure ale sufletului uman, ci îndeosebi prin determinări istorice, şi astfel dialectica din

Scanned with OKEN Scanner

planul ontologic trece pe plan social. Trăirile paroxistice, dezlănțuirile instinctelor, actele de monstruoasă intervertire sau crimele de toate categoriile sînt tot atîtea semne de morbiditate, pe care le manifestă o societate incapabilă de echilibru și de o altă energie decît aceea a cupidității. Literatura prerevoluționară a lui Serafimovici vine să îmbogățească inepuizabila documentație artistică, prestată cu strălucire de proza rusească a ultimelor decenii din secolul trecut și a anilor de după 1900, în spiritul unei exhaustive monografii a decăderii Rusiei țariste.

Serafimovici este însă și — singurul din generația sa — autor al unui capitol din epopeea revoluției. Romanul *Torentul de fier* pare continuarea firească a întregii sale activități anterioare. Aceiași oameni, animați de porniri anarhice în desperarea lor de victime predestinate, au deodată, în fața primejdiei ce-i amenință, revelația apartenenței de clasă, și în masa de țărani agitați și încă urmăriți de obsesia măruntelor proprietăți apare conștiința nouă a solidarității. Prezența detașamentelor contrarevoluționare transformă o simplă adunătură de țărani, meseriași, pescari, soldați, care la un miting vociferau zgomotos și nu izbuteau să realizeze decît o uriașă debandadă, într-o adevărată armată, mereu mai organizată, mai desăvîrșită în disciplină și, în cele din urmă, victorioasă asupra unui adversar ce păruse, în condițiile inițiale, de neînvins. Modificarea psihologică a acestor oameni e urmărită cu atenția artistului capabil să nuanțeze și să pună în valoare detaliul semnificativ, iar simțul său de plastician creează cadre de frumusețe, ca niște fundaluri pe care se proiectează oamenii și destinele lor. Există și laturi schematice, rudimente de sociologism sau de spirit simplificator-tranșant.

A. S. Serafimovici e un scriitor discret, cu o aparență de anonimat, care învăluie adeseori filele prozei sale și estompează cuvintele. Și totuși, la un secol de la nașterea lui, nu încetează să te solicite. Îl citești așa cum îl citiseră contemporanii. Și în spațiul alb, rămas la sfîrșitul celor mai pregnante pagini ale lui, îți apare mereu acel 5 + al autorului *Învierii*, stăruind ca o vignetă inefabilă. Oricum, nuvela lui *Nisipurile* îl merită pe deplin.

NIKOLAI ZABOLOȚKI

Cînd în 1958 o moarte prematură l-a smuls dintre noi, Nikolai Alexeevici Zabolotki împlinise cincizeci și-cinci de ani ; poetul e aproape necunoscut cititorului nostru și tocmai această lacună la care a colaborat și o discreție, între mulți factori mai violenți, ne îndeamnă să vorbim despre el.

S-a născut în mai 1903 la Kazan, într-o familie de intelectuali, a trăit la Leningrad, participînd la viața literară atît de fecundă și de agitată a anilor 1920—1930 și a debutat în 1929 cu volumul *Stolbțy (Coloane)*. Urmează poemul *Torjestvo zemledelia (Triumful agriculturii)* și apoi, în 1937, alt volum de versuri, intitulat *Vtoraia kniga (Cartea a doua)*. După apariția acestei culegeri, poetul se decide să-și schimbe fundamental modul de viață, probabil determinat de turnura pe care o lua tot mai accentuat viața literară sovietică. Pleacă în Siberia extrem-orientală, unde trăiește ani de-a rîndul, se mută, de asemenea, pentru un timp îndelungat, în Altai și revine abia prin 1946, stabilindu-se la Moscova. În 1948, cînd publică volumul *Poezii*, critica literară, care îl uitase aproape, descoperă un poet surprinzător, cu un univers aparte, cu o rezonanță în care se armonizau accentele moderne cu ecourile meditațiilor romantice din prima jumătate a secolului trecut și chiar cu ritmurile metalice ale poeților ruși dinaintea lui Pușkin, readuși în atenție de către futuriștii grupați în jurul lui V. Hlebnikov. Călăto-

Scanned with OKEN Scanner

reşte adeseori în Gruzia, pe care o îndrăgeşte, ca atîţia alţi lirici ruşi, de la Lermontov la Esenin, traduce din poeţii de la Tbilisi, din poeţii germani (Goethe, Schiller, Rückert etc.) şi duce o existenţă retrasă. În 1957 îi apare o carte de versuri alese, care se epuizează de îndată — ultima tipărită în cursul vieţii; în toamna anului următor, moartea îl găseşte în plină activitate.

N. Zabolotki porneşte, evident, din preajma lui V. Hlebnikov, adică din mediul în care se definise şi personalitatea lui Maiakovski. Întemeietor al mişcării cubo-futuriste, Hlebnikov era principalul ei teoretician şi exercita, atît în această calitate, cît şi prin versurile lui pline de cuvinte noi, întorsături de fraze neaşteptate, metafore insolite şi variaţiuni de ritm menite să sugereze o succesiune de zgomote şi de mişcări accelerate, o mare influenţă asupra unei părţi a tinerilor poeţi. Crezul său era *atotputernicia cuvîntului* ca atare, dinamica verbală, cultul dimensiunilor fabuloase şi al grotescului etc. Tocmai această panoplie îl ispitise pe Zabolotki în primele lui poezii, unde încearcă să stigmatizeze lumea eteroclită a burgheziei, care începuse să prospere în perioada N.E.P.-ului. Volumul său *Coloane* cuprinde numeroase tablouri din Leningradul acelor ani, zugrăvite cu o subtilă ironie a detaliului şi cu o linie capabilă să-şi menţină supleţea chiar atunci cînd trebuie să contureze monstruosul. E o poezie de expresie plastică, fără stridenţe cromatice, mărturisind un acut simţ al nuanţei şi o remarcabilă virtuozitate, arătîndu-ne mulţimea cupidă a tîrgoveţilor în chip de marionete mecanice, dirijate în singura direcţie a interesului meschin.

Etapa reprezentată de această primă carte lasă loc alteia, care ni-l înfăţişează pe N. Zabolotki orientîndu-se către tradiţia liricii meditative a unor Tiutcev şi Baratînski. În primele decenii ale secolului nostru, aceşti poeţi ai veacului trecut au reprezentat o descoperire mai cu seamă a cercurilor simboliste ruse. Numele lor, prea puţin întîlnite în critica anterioară acestei perioade, apar peste tot, ca simbol al interiorizării, al reflexiunii şi al unei întoarceri spre sfera intimităţii. Tiutcev (1803—1873) a fost un romantic ce s-a depărtat de contingenţele byroniene ale contemporanilor săi, gravitînd spre fi-

liera germană a acestui curent. A trăit, ca diplomat, multă vreme în Germania, cunoscînd pe Schelling, şi a publicat destul de puţine cărţi, care n-au avut niciodată un prea mare ecou, în ciuda preţuirii acordate de către Puşkin şi Nekrasov. De un asemănător succes s-a bucurat şi Baratînski (1800—1844), fiind adeseori chiar respins de criticii vremii, pentru că, după remarca prietenului său Puşkin: „*...măiestritele şi expresivele lui epigrame nu-i cruţau pe conducătorii Parnasului rus*". Acelaşi Puşkin, salutîndu-l într-o poezie ca pe un nou Ovidiu (autorul *Călăreţului de aramă* se referea şi la exilul lui Baratînski în glaciala Finlandă), îi elogia originalitatea, găsind că: „*Nimenea ca Baratînski nu are sensibilitatea în gîndirea lui şi gust în sensibilitate*". Pe această linie îşi descoperea Zabolţki afinităţi cu înaintaşii săi din veacul trecut.

Într-adevăr, după 1930, cînd isprăvise *Triumful agriculturii*, poezia lui Zabolţki înregistrează o modificare evidentă, capătă în primul rînd o arhitectură riguroasă, abandonînd fragmentarismul moştenit de la Hlebnikov, după cum singur o recunoştea: „*În fond, Hlebnikov a exercitat o mare influenţă asupra stilului meu, dar cu timpul mi-am dat seama că e prea discontinuu şi incongruent. Versurile trebuie să aibă o arhitectură precisă.*" Domeniul său de predilecţie devine tot mai mult natura cu „*forţa ei purificatoare*"; natura mai ales în înfăţişările ei aspre, care tălmăcesc grandoarea peisajului rus. „*Nu caut armonia în natură* / — spune el — *în asprul cînt al vîntului, eu n-aud* / *euritmii şi consonanţe, n-aud,* / *cu sufletul armonizate glasuri*". Ceea ce-l urmăreşte e o anume simetrie umană a naturii: copacii se ridică în picioare, păsările privesc cu o insistenţă omenească, rîul, cînd îngheaţă, are în ochi durerea din ultima căutătură a muribundului (*Început de iarnă*). Alteori, asistăm la o logodnă a poamelor în spiritul *panic* al lui Lucian Blaga, sau ascultăm cîntecul dimineţii intonat de arbori, de păsări, de fiare şi de toate vietăţile pădurii, sau îl vedem pe „*Metalicul august cu cizme lungi,* / *purtînd o tavă cu vînaturi rare*".

E, oare, Zabolţki un peisagist ? Aşa s-ar părea, judecînd după ultima lui culegere antologică, unde natura

Scanned with OKEN Scanner

apare ca temă aproape exclusivă. Dar noţiunea este în general improprie şi limitează — dacă nu şi falsifică — înţelegerea unui artist. Poetul, cînd este cu adevărat, nu se îndeletniceşte niciodată cu „*descrieri de natură*“ — fie ele şi „*minunate*“, cum exclamă uneori criticii. Natura nu e decît un univers în care omul se caută pe sine, îşi confruntă diversele stări sufleteşti, îşi identifică certitudinile şi îşi satisface perpetua sete de cunoaştere. Deci într-o poezie nu se zugrăveşte natura, ci, mai curînd, natura îl zugrăveşte pe om în succesiunea infinitelor lui ipostaze. Analizînd opera poetului, D. Maximov precizează cu îndreptăţire că: „*Viziunea despre lume a unui scriitor se poate exprima în operele închinate naturii, la fel de limpede ca şi în cele cu tematică civică. În acest fel trebuie cercetate versurile lui Zabolotki despre natură.*“

Poetul, „*educat de o natură austeră*“, iubeşte Siberia hibernală, unde cedrul, împărat al pădurilor, „*sub crusta-i de gheaţă / pare un castel de briliant. / Printre grămezi cristaline, / pe încărunţitul stîlp de telegraf, / acoperind izolatorii, stau cucuvelele / privindu-te în faţă.*“ Ca într-un vis i se pare că ascultă delicatul „*cvartet al crinilor*“, sau îşi aduce-aminte de lumea somptuoasă a vegetaţiei sudului. „*Am atins frunzele eucaliptului / şi penajul agavelor. / Cîntul de seară al Adjariei / mi l-au cîntat ierburi dulci. / Magnolii în albe vestminte / îşi aplecau trupul de ceaţă / şi albastră, albastră, / marea cînta-nnebunită la ţărm.*“ Dar întotdeauna se întoarce spre Nord, spre măreţia liniară a cîmpurilor cu păduri răscolite de vînt, spre toamnă şi iarnă. E pretutindenea în versurile sale o sincronizare a metaforei cu reflexiunea, o meditaţie care proiectează în timp oamenii cu destinul lor şi anii acestei epoci văzute prin cadrele viziunilor cuprinzătoare şi generoase.

Scanned with OKEN Scanner

OMAGIU ELISABETEI BAGRIANA

Lirica bulgară îşi serbează pe cel mai de seamă poet al ei: şapte decenii ca şapte cununi de mirt ilumineză gloria atît de îndreptăţită a Elisabetei Bagriana. Ea este pentru cititorul bulgar ceea ce pentru noi e Tudor Arghezi, pentru maghiari Gyula Illyes sau pentru polonezi, Tuwim: mari poeţi care ilustrează superlativele unor sensibilităţi naţionale în plină contemporaneitate, puncte cruciale unde se intersectează principalele drumuri venind din trecut cu cele ce duc înainte, pierzîndu-se la orizontul viitorului. Dar Elisabeta Bagriana, dincolo de dubla ei apartenenţă naţională şi universală, îşi transcrie prezenţa şi în delicata genealogie feminină, situîndu-se alături de marile poete ale secolului nostru, de la suedeza Edith Södergran, la strălucita pleiadă sud-americană, simbolic reprezentată în Europa prin Nobelul din 1945 al Gabrielei Mistral. Poate părea mai puţin obişnuit să vedem o femeie bucurîndu-se de supremul prestigiu printre cîntăreţii unui popor la o epocă anumită a istoriei lui literare, şi totuşi Bagriana nu reprezintă o excepţie. Locul ei îl are, bunăoară, în Brazilia de azi Cecilia Meireles, după cum l-a avut, între cele două războaie, în Chile, aceeaşi Gabriela Mistral. Iar scrisul mexican n-a cunoscut, în întreaga lui istorie de cîteva secole, un poet de talia Juanei Inés de la Cruz.

Poeta, născută la Sofia într-o familie de intelectuali, a urmat liceul în oraşul natal — cu excepţia unui an de

neuitat petrecut la Tîrnovo, fosta capitală a lui Ioniță. Acolo, în ambianța de un rar pitoresc medieval, a orașului așezat pe terasele concentrice ale Iantrei, încă elevă fiind, a început a scrie. Vremea petrecută la Universitatea din Sofia și-o amintește ca pe o vîrstă de aur, cu nenumărate prietenii literare, cu entuziasmul juvenil, caracteristic tuturor colegilor ei de generație, dintre care unii sînt astăzi nume de largă notorietate. „*Ne întîlneam seara,* spunea ea, *rătăceam pe străzi și eram cu toții ca niște antologii ambulante, atît de multe versuri știam pe dinafară, din poezia întregului glob pămîntesc.*" Mai tîrziu, călătorește mult, prin țară, prin străinătate — îndeosebi în Franța, pe care o cunoaște amănunțit — și în 1927 debutează cu volumul *Eterna și Sfînta,* atrăgînd atenția deopotrivă a cetitorilor și a cercurilor scriitoricești. Urmează *Steaua corăbierului* (1932), *Inima umană* (1936), *Cinci stele* (1958), cărți cu un mare ecou, care au marcat tot atîtea trepte fundamentale în evoluția liricii bulgare. Bagriana s-a format în cadrul bogatelor tradiții. Unul dintre strămoșii ei a fost poetul Dobri Cintulov (1822—1886), cîntăreț cam naiv al aspirațiilor spre libertate națională, care însuflețeau poporul bulgar în anii Războiului Crimeii. Încă din copilărie a fost educată în spiritul dragostei pentru vechea literatură patriotică și pentru tezaurul folcloric, a cunoscut legende și povești, cîntece de demult, în care învie eroii trecutului sau suferințele îndelungatei robii otomane. Acest fond ea a știut să-l asocieze însă cu toate cuceririle literaturii străine, în urma unor vaste lecturi din clasicii și modernii poeziei universale — îndeosebi ruși și francezi. Fără a fi manifestat tendințe ezoterice sau să fi resimțit influențe suprarealiste, hermetice etc., Bagriana a realizat o sinteză aparte a limbajului poeziei contemporane, ajungînd la un timbru nou și profund personal. Filonul pe care-l reprezintă lirica ei este acela inaugurat cu timiditate de Pencio Slaveikov și dezvoltat apoi de principalii simboliști bulgari: Peiu Iavorov, T. Traianov și mai ales Dimcio Debeleanov, influențat de Al. Blok. Erau poeți care se străduiau să lărgească registrele sensibilității lirice și să deschidă orizonturi noi, investigînd în direcția unei expresii moderne și reacționînd împotriva retoricii desuete; meri-

tul lor e acela de a fi popularizat poezia occidentală (Baudelaire, Poe, simboliştii) şi pe marii poeţi ruşi de la începutul secolului. Bagriana realizează în această direcţie un salt remarcabil, o mutaţie calitativă, tocmai prin caracterul scrisului său, de sinteză a celor două orientări anterioare: lirica de tradiţie autohtonă şi descoperirea poeziei moderne.

Literatul bulgar N. Doncev observă cu îndreptăţire că Bagriana: „...*a creat în opera sa o armonie perfectă: fiind concomitent poetă intimă şi socială, ea ne încredinţează deopotrivă tainele inimii sale şi suferinţele pe care i le pricinuieşte nenorocirea oamenilor, pe care ar fi vrut să-i ştie fericiţi şi într-o deplină fraternitate*". Cred însă că se înşeală atribuindu-i „*exaltarea panteistă, care te duce cu gîndul la o Anna de Noailles*". Prea puţine afinităţi s-ar putea găsi între poeta franceză, care, după remarca lui Thibaudet, încheie seria romanticilor — şi neliniştea, atît de specific contemporană, a Elisabetei Bagriana. *Exaltarea* ei panteistă ne aminteşte mai curînd de uruguayana Juana de Ibarbourou, după cum de Edith Södergran o apropie accentele de anxioasă melancolie: „*Ca într-un basm dormitează pădurea sub podoaba de aur a toamnei. / Nici un cîntec de pasăre, nici un murmur de vînt. / Numai drumul întins care piere departe în ceaţă. / Şi noi avansăm — umbre tăcute — singuratici şi osteniţi.*" Substratul acestei melancolii este un sentiment de captivitate în atmosfera monotonă şi rigidă care degradează familia, prietenia, raporturile dintre oameni şi limitează elanurile generoase, condamnînd lumea la o dureroasă singurătate: „*Sînt încuiată cu trei rînduri de uşi / şi ferestrele-mi sînt vegheate de gratii... / Flacăra mea se stinge-nainte de a se fi înălţat, / în penumbra tăcutelor camere.*" Poeta urmăreşte repercusiunile unor umbre sociale asupra universului intim, dar găseşte puterea de a triumfa asupra lor printr-un fel de obsesie a înălţimilor, a luminii, a zborului, proiectîndu-se pe un orizont al speranţelor tinereşti — căci ea îşi păstrează, mai presus de vîrste, disponibilităţile — sau apelează la înţelepciunea pămîntului, pe care-l aude adresînd oamenilor invitaţii consolatoare împotriva singurătăţii şi spaimei : „*Bucuraţi-vă o dată cu primăvara, ardeţi cu vara*

Scanned with OKEN Scanner

cea de culoarea ambrei / şi, cînd vine toamna, surîdeţi cu dragoste lumii, / fără mîhniri la chemarea vană a amintirii, fără teamă-naintea înaripatei speranţe / şi-apoi stingeţi-vă o dată cu-amurgul, muriţi ca frunza gravată de chiciură." Oamenii au nevoie, înainte de toate, de dragoste, au nevoie să-şi recondiţioneze echilibrul interior, pierdut în agitaţia convulsivă a epocii, au nevoie de oglinda în care să-şi regăsească propriul lor chip mistificat, întinat de tenebre. Într-un frumos ciclu de poeme intitulat *Paraşuta*, Bagriana se imaginează plutind în văzduh, „*cu ochii orbiţi de infinitele spaţii*". Avionul se incendiază, însă, şi, încredinţîndu-se parașutei, ea visează pămîntul, întoarcerea printre oameni, confruntîndu-şi idealul edenic al unei lumi de himeră cu aspra, dar temeinica certitudine a realităţii, şi gîndindu-se la un viitor rost, cînd va descoperi „*...misteriosul cuvînt, / care-ncălzeşte mai mult decît soarele, / care hrăneşte mai mult decît pîinea, / care îmbată mai tare ca vinul, / cuvîntul care conduce, îndrumă, salvează / şi leagă puternic / inima noastră / de pămînt*". Nu e o negare a elanului, a energiei, ci o sincronizare a lor cu nevoile oamenilor, într-un spirit de comprehensiune superioară a sensului şi destinului artei.

Patima drumurilor, a călătoriilor fabuloase prin toate continentele, ca la un Valéry Larbaud, e setea de comunicare cu toate dimensiunile lumii, de fraternizare, a „*unei inimi deschise tuturor raselor*". Poeta se vede în încăperile marilor agenţii de voiaj, „*...unde harta vărgată a globului / atîrnă de perete / ca o piele de panteră*", simte chemarea mărilor, spunîndu-şi că, de n-ar fi fost femeie, s-ar fi „*angajat să lucreze pe-un vas, / mereu plutind printre continente ca o mică lume-n mişcare*". Aceeaşi dragoste devine impulsul către o tinereţe eternă, sau îi alimentează bucuriile, o face să halucineze „*...poporul tînăr, / care înaintează cu steagurile-n vînt*".

Pentru poezia Elisabetei Bagriana, luna lui mai, în care s-a născut distinsa poetă, pare o zodie predestinată. Ce-ar putea-o defini mai cuprinzător decît anotimpul cînd zilele blînde se întîlnesc în văzduh cu furtuna şi, sub uriaşul clopot albastru, toţi şi toate se tulbură ca nişte fiinţe înaripate?

Scanned with OKEN Scanner

L E O P O L D S T A F F

În *Istoria literaturilor*, publicată sub direcţia lui Raymond Queneau la „Pléiade“ (vol. II = *Littératures occidentales*, p. 1306), se consideră că, în cuprinsul culturii poloneze, Leopold Staff pare un caz cu totul straniu, fiind un clasic în plin context romantic. Dar situaţia lui e foarte asemănătoare cu a multor poeţi din aceeaşi generaţie; şi nu mă refer numai la Valéry, care se citează de obicei unanim, încît numele lui devine aproape un adjectiv de oportunitate, ori de cîte ori un critic din cine ştie ce ţară caută termenul de raport pentru o definiţie. La intersecţia romanticilor cu simboliştii şi parnasienii, se întîlnesc în mai toate literaturile exemple de poeţi cu înclinaţii clasicizante, bineînţeles fără o simetrie obligatorie şi fără perfectă sincronizare. De n-ar fi decît să-i citez pe un Valerii Briusov, un Stefan George, un D'Annunzio chiar, în a cărui poezie elementele clasicizante sînt lesne de observat. Profesiuni de credinţă clasiciste întîlnim pînă şi la Claudel, cînd vorbeşte despre vigoarea construcţiei, despre detaşare de subiectiv etc. Ortodoxism clasic nu găsim, e adevărat, la asemenea poeţi — care nu rămîn niciodată indiferenţi la celelalte solicitări contemporane, inclusiv romantismul tardiv. Nici Staff însă nu e un *clasic* ca atare. Poezia lui relevă interferenţe parnasiene şi simboliste şi chiar, pe alocuri, o melancolie romantică : poetul se vede, bunăoară, în chip de *„prinţ palid dintr-un tablou de Van Dyck“*.

Leopold Staff s-a născut în 1878 la Lvow, unde şi-a urmat studiile absolvind Facultatea de filozofie, şi unde a şi debutat în poezie şi teatru. Primul volum, *Visul puterii*, a apărut în 1901, cînd abia împlinise douăzeci şi doi de ani, dar versurile din această carte vădesc o remarcabilă maturitate. Viaţa lui n-a cunoscut privaţiunile şi boema sordidă. A studiat cu pasiune, a fost un excelent cunoscător al literaturilor europene ca şi Briusov, a călătorit în Italia, Franţa, Rusia, avînd astfel toate condiţiile atît de necesare pentru formaţia şi activitatea lui. Din 1918 trăieşte la Varşovia. E înconjurat de stima şi preţuirea îndeosebi a tineretului; cel mai de seamă poet al generaţiei următoare, Julian Tuwim (1894—1953), se socotea admirator şi discipol al lui Staff. E ales membru al Academiei şi trăieşte într-o atmosferă de glorie ibseniană, bucurîndu-se, în anii de după eliberarea Poloniei, de toate onorurile. Moare senin în 1957.

Opera lui Leopold Staff are dimensiuni impresionante. Pe lîngă numeroasele cărţi de poezii, a scris piese de teatru, articole, a tradus din Leonardo şi Michelangelo, din Goethe, din italienii şi francezii secolului trecut. În perioada ocupaţiei naziste, a scris cîteva poeme celebre, care circulau clandestin. Figura lui e cea a mentorului şi a precursorului poeziei contemporane.

Arta poetică a lui Staff mi se pare lesne de identificat în versurile poemului său intitulat: *Primul cînt*, unde el se declară: „*Adorator al înţelepciunii şi-al stelelor, prieten al grădinilor, / îndrăgostit de cuvînt şi de frumuseţe, conviv al tuturor nunţilor / la care divina artă îşi cheamă aleşii*". Acestor versuri, ce ar putea justifica un crez de artă pură, valéryană, le urmează însă altele, în care poetul îşi mărturiseşte existenţa umană şi socială, înfăţişîndu-se într-o amplă reţea de raporturi şi determinări: *„Am iubit şi de-acum ştiu unde se nasc cîntecele, / am văzut murind oameni bravi şi puternici, / am văzut la fîntînă femei fecunde ca pomii, / am umblat prin secerişuri şi prin morminte, / am trăit şi nimic din ceea ce e omenesc nu-mi e străin. / De aceea, gîndurile mele ce ţin sfat lîngă mine, / chiar de sînt triste, au seninătatea bătrînilor care stau în livadă. / Îi învăţ pe oameni iubirea,*

bucuria surîsului, / îi învăţ să vadă în lacrimi blîndeţea mîhnită, în păcat, bunătatea bolnavă; / în tăcere şi-n cîntec aduc laudă tainelor vieţii, / cu seninătatea unei înţelepte tristeţi şi cu experienţa durerii." Iată un temei de artă ce nu mai respectă impasibilitatea puristă, răceala parnasiană, evaziunea simbolistă. Viaţa cu toate laturile ei, cele mai întunecate sau cele invadate de lumină, viaţa deplină şi generoasă, cu resorturi miraculoase de tandreţe, capabile să vindece rănile, să ridice masive obstacole în calea depresiunii, a dezolărilor — acesta e suportul, e fundamentul solid al poeziei lui Staff. Tristeţea lui, îndeosebi aceea a primelor perioade — a celor mai rodnice, totodată —, e mai curînd o melancolie robustă, echilibrată, în perimetrul încrederii în forţa şi măreţia existenţei umane. O melancolie declanşată de trecerea vremii, de confruntările permanente ale omului cu propria sa viaţă, cu un trecut mereu mai depărtat, pe care amintirile îl înnobilează întotdeauna, dizolvîndu-i impurităţile: „*Căci memoria zugrăveşte chipul anilor dispăruţi / cum zugrăveau italienii chipuri de îngeri*". Sentimentul acesta, deosebit de tonic în poezia lui Staff, e cenzurat de o înţelepciune atotputernică — aproape whitmaniană, aş spune, căci panteismul său nu e atît de esenţă parnasiană, nu e atît pasiune decorativă de naturalist estet, ci e înainte de toate o religie a înţelepciunii, un mod de a comunica sensibil cu lumea şi cu fenomenele naturii, de a trăi căutînd să înţelegi, să pătrunzi tîlcul ascuns al tuturor lucrurilor, să realizezi secreta armonie ce domină viaţa: „*Căci în nebuniile tinereţii, / în zbor, în vînt, în foşnetul de aripi / există ceva mai înţelept decît înţelepciunea / şi mai rezonabil decît raţiunea*". E aici o dimensiune clasică a gîndirii şi a poeziei lui, un dar de plenitudine, de calmă şi senină acceptare a trecerii firesti spre bătrîneţe şi moarte: „*Să ne păstrăm seninătatea, / să nu profanăm frumuseţea secretă ce doarme în noi, / să trăim astfel, încît atunci cînd Charon ne va chema în barca lui / să putem privi calm valul care ne duce / şi ţărmul care ne piere din ochi mistuit de amurg*". Nu e o resemnare şi nici o invitaţie la optimism facil, la o viziune trandafirie

Scanned with OKEN Scanner

de *happy-end* ieftin. Poetul nu mistifică agreabil, nu secretă iluzii, nu colportează indulgențe. El propovăduiește o învățătură despre rostul și frumusețea condiției umane și despre mecanismul dialectic al vieții așa cum este, așa cum trebuie înțeleasă și acceptată și mai ales epuizată prin trăire armonioasă, prin împlinire.

Leopold Staff nu cunoaște angoasa și poezia lui nu are implicații dramatice. E o poezie a puterii, a bărbăției. Momentele depresive lipsesc aproape cu desăvîrșire; cel mult, uneori, paleta i se întunecă și apare o predominare de negru, de brun, de carmin și de violet simbolist, ca în splendidul poem pe care-l transcriu :

Furtuna a bîntuit toată noaptea.
Cum am ieșit, sub cerul încă palid al zorilor,
Pămîntul era somptuos tapisat
Cu frunzele toamnei.
Asemenea roadelor mele, frumusețea ta
Făgăduită e neantului,
Și pădurile, negre și goale, se-nalță spre cer
În tăcere și-n reculegere.

O, inimă și tu suflet al meu,
Privind cum ploaia roade splendorile de ieri,
Fiți, ca și arborii, mai mîndri
De pierderile voastre.

Dar echilibrul domină toate orizonturile — echilibru apropiat undeva de acela al lui Ion Pillat, cu care — în general — îi găsesc oarecari asemănări. De altfel, și viața pe care a dus-o seamănă cu aceea a poetului român, devot al poeziei universale, excelent cunoscător și interpret, călător voluptuos, îndrăgostit de artă și robit frumuseții într-un spirit ce conciliază fără dificultăți modernitatea și clasicismul. Același suflet de epicureu frecventat de nostalgii, cultivator al sonetului și al expresiei clare, poate fără fascinația Sudului, a mărilor cu lumină meridională, fără evlavia satului pillatian, dar cu o egală gravitate a versului și înclinației spre reflexiunea delicată. Leopold Staff e într-o anumită măsură și un poet cato-

Scanned with OKEN Scanner

lic. E și un patriot, cu preocupări sociale manifestate încă în 1905 și reîntîlnite apoi, uneori, în poezia lui. Cred că portretul pe care am încercat să i-l schițez nu se poate lipsi de poemul în care el însuși se definește drept : „*Omul ce n-a crezut în înfrîngere*“, care „*a rîs de noile terori*“, și încheie: „*El nu umbla după aplauze. / El admira răsăriturile și amurgurile, / scriindu-și versurile pe nisip, / fără metafore.*“

Scanned with OKEN Scanner

V A S K O P O P A

Poezia jugoslavă e încă insuficient cunoscută peste hotare. La noi au circulat în anii dintre cele două războaie poemele în proză ale lui Iovan Ducici şi, prin revistele de orientare modernă, au apărut versuri ale suprarealiştilor sîrbi. De asemenea, revistele noastre de astăzi au publicat din versurile confraţilor jugoslavi. O antologie solicitînd interesul larg al publicului nostru este pe bună dreptate aşteptată. Pentru a-i cunoaşte, ne stau la îndemînă texte destul de puţine chiar şi în alte limbi. În afara unei vrednice antologii tipărite la *Seghers* de către eseistul şi criticul Zoran Mişici, cuprinzînd poeţii de la Miroslav Krleja — adică, în limbajul cronologiei noastre, de la generaţia unor Blaga, Adrian Maniu — pînă la tinerii Miodrag Pavlovici (n. 1928) sau Matey Matevski (n. 1929), n-am putut beneficia nici de surse străine, care şi ele par destul de restrînse. Singurul poet ce beneficiază de cîteva traduceri dincolo de hotarele Jugoslaviei este Vasko Popa.

Numele poate şoca într-o ţară unde e atît de frecvent: din Transilvania pînă în Moldova şi Oltenia, poetul sîrb are la noi nenumăraţi omonimi. El însuşi se trage dintr-o veche familie de români, stabiliţi, după cît se pare, prin secolul al XVIII-lea în ţara vecină. Născut în 1922 într-o familie de intelectuali, el urmează liceul şi apoi, la Universitate, se consacră studiilor de litere, specializîndu-se în literatura jugoslavă şi în cea franceză, urmînd, de asemenea, şi cursurile de filozofie. Se afirmă în primii

ani de după război, dar volumul de debut îl publică abia în 1953, cînd obține și premiul Branco Radiscevici (după numele unuia dintre primii și cei mai de seamă lirici sîrbi din secolul trecut, mort în fragedă tinerețe, asemenea lui Cîrlova, contemporanul său român). În genere, Vasko Popa a fost extrem de parcimonios în privința publicării culegerilor sale de versuri. În 1956, îi apare a doua carte, *Cîmpul fără somn*. El e deopotrivă autorul unei antologii folclorice, *Mărul de aur*, rod al ideilor sale de reconsiderare modernă a vechilor poeme populare sîrbești, în universul cărora intuiția lui a descoperit surse generoase. Menționez această antologie nu din scrupule biografice; nu am preferințe speciale pentru tehnica subsolurilor savante, fie și diseminate în text, dar, în cazul lui Vasko Popa, preocuparea folclorică e un element definitoriu. Și vom vedea îndată de ce.

Poetul își are punctul de plecare în mod evident în suprarealism, mișcare puternică în Jugoslavia, unde principalii lirici contemporani vădesc o trecută apartenență suprarealistă, iar unii, ca Oskar Davicio, continuă s-o mai ilustreze oarecum prin avalanșa metaforelor neașteptate, prin anumite inflexiuni de discursivitate onirică sau prin stratagema asociației insolite. Meritul lui Vasko Popa este de a fi lărgit registrul cu valorile atît de singulare ale folclorului sîrb și, cred eu, cu o vehiculare subtilă a experienței arhetipale, asimilată în însăși esența ei, deci conventită perfect la un mod de a fi, la un tipar moral și sensibil, propriu poetului înzestrat cu o pronunțată originalitate. Eseistul Zoran Mișici, încercînd să definească poezia lui Popa din unghiul de vedere al cercetătorului aplicat să-i identifice elementele alcătuitoare, spune: „*Suprarealismul francez și poezia populară sîrbă, farmecele lui Michaux și ghicitorile, blestemele și alte texte de vrăjitorie, concepute în timpuri vechi pe pămîntul nostru, par a se fi întîlnit și armonizat dintotdeauna în limbajul eliptic și condensat al acestei poezii foarte originale*". În acest sens, el consideră că Vasko Popa realizează în poezia jugoslavă o fericită sinteză a tradiției celei mai caracteristice, și a actualității, a spiritului național și a poeziei universale contemporane. Un traducător și exeget francez al lui Vasko

Scanned with OKEN Scanner

Popa vede în poetul sîrb pe unul dintre cei mai de seamă poeți ai generației sale pe plan universal, care și-au propus *„să resacralizeze omul și lumea printr-o redefinire mereu reluată"*.

Lectura poemelor lui Vasko Popa mi-a dat sentimentul că el e într-adevăr unul dintre remarcabilii poeți ai generației de după război, care au reacționat împotriva unor manifestări ale liricii anterioare, devenite prin abuz vicioase și nefaste. În primul rînd, el participă la actul de refuz al discursivității la care ajunge în cele din urmă suprarealismul — discursivitate ce reprezintă o moștenire romantică. Nu putem ignora faptul că în suprarealism se supralicitează informul, inflația verbală și că, într-un anume sens, dicteul nu e decît o nouă formă de prolixitate romantică, nu lipsită chiar și de elemente declamatorii. Vasko Popa repudiază, de asemenea, alături de alți confrați ai generației sale, și excesul metaforic al unei anumite poezii dintre cele două războaie — și se reclamă de expresia densă, concentrată, directă. O mică poemă — intitulată *Măgarul* — ne dă măsura posibilităților de condensare ale poetului: *„Cîteodată visează!/ Se scaldă în praf, / cîteodată. / Alteori, / nu i se mai văd decît urechile / la Craniul Planetei / și ei nu mai este."* Parcă ai citi o ghicitoare veche, în care sensibilitatea se sublimează pînă la dispariție — parcă ai citi, mai mult încă, textul nou, profund modern, pe care i l-a sugerat poetului un crîmpei de ghicitoare veche, văzută în vis ca un pontativ cu note inefabile. Se implică în poezia lui Vasko Popa și elemente de umor, și de duioșie, și de neliniște: gluma fabuloasă conviețuiește cu zîmbetul melancolic și cu nostalgia vagă a unei ingenuități, care ține de seninătate și de joacă. Modul lui de a se juca e însă grav — are ceva din gravitatea disimulată a *Horelor* argheziene, pe care poetul le-a cunoscut și le-a iubit citindu-le în original. Cheia acestui joc ne-o dă el însuși într-un poem: *„Închizi un ochi, / îți scrutezi toate ungherele / ca să vezi dacă nu e vreun cui, / vreun pungaș, vreun ou de cuc. / Închizi celălalt, / te ghemui și sari, / sari sus, foarte sus, / pînă în vîrful tău însuți. / Și de-acolo recazi cu toată greutatea ta, / cazi zile de-a rîndul, / pînă-n adîncul abisului tău. / Acela ce nu se*

sparge-n bucăți, / acel ce rămîne întreg și întreg se ridică, / acela se joacă." Acela e, de fapt, însuși poetul, răscolindu-se pe sine, înălțîndu-se și prăbușindu-se singur în propriu-i abis, dar rămînînd pururi nevătămat, tămăduindu-se prin miracolul frumuseții și al visului.

Vasko Popa se apropie de universul mărunt al obiectelor celor mai umile, invitîndu-le la reacții umane, descifrînd în neînsufleţirea lor o viaţă secretă sau atribuindu-le o existenţă fantastică, proiectată în arii cosmogonice. El e însă străin de un Ponge, care urmăreşte : „*Un monde nouveau où les hommes, à la fois, et les choses connaîtront des rapports harmonieux*" („O lume nouă, în care oamenii, în acelaşi timp, şi lucrurile vor cunoaşte raporturi armonioase") şi se apropie de farmecul arghezian al intimităţii burleşti cu necuvîntătoarele, mai mult decît exorcismul facil al lui Michaux. Dacă exegeţii poetului ar fi avut posibilitatea să studieze atent *Horele* lui Arghezi ar fi putut vedea că, în acest sens, poezia lui Vasko Popa gravitează mai degrabă în preajma lor, decît în vecinătatea poetului belgian. Chiar metafora abstractă (de tipul „*geana necunoscutului*", „*să-mi îmbrăţişez ecoul*") e în spiritul autorului *Cuvintelor potrivite*, care scrie : „*Voie dă-mi să-mi spînzur graiul*" ; „*Înţelesul otrăvit / le-a muşcat şi-mbolnăvit*". Mai convingătoare va fi această poezie : „*Unul mîngîie piciorul scaunului, / pînă ce scaunul mişcă / şi-i face un semn gingaş cu piciorul ; / altul sărută broasca uşii, / ca un nebun o sărută, / pînă ce broasca-l sărută şi ea ; / al treilea stă de-o parte, / îi priveşte înmărmurit, / şi dă din cap, dă din cap / pînă ce capul îi cade.*"

Poezia lui e o permanentă căutare a omului, o permanentă explorare a tuturor zonelor în care sensibilitatea se recompune, îşi recapătă integritatea şi sufletul încearcă a se echilibra cu el însuşi. Şi e o ispită de redescoperire a realităţilor pierdute, dincolo de „*certitudinea somnambulă*", dincolo de „*grosolanul vis al pulberii*". Chiar atunci cînd evocă Sutieska, pe valea căreia triumfară, în încleştări disperate, partizanii, sau vechile şi frumoasele mănăstiri sîrbeşti, leagăn al legendei unui trecut patinat de oxizii timpului, poetul îşi păstrează acelaşi ton stringent, reţinut — poate prea reţinut. Ai une-

ori sentimentul că versurile lui trădează imperceptibil complexul afectivității — că subtilul poet sîrb respectă prea riguros preceptul eliotian al stăpînirii emoțiilor și preferă să-și filtreze cerebral orice vibrație, de teama de a nu lăsa să-i scape strigătul, de a nu păcătui prin violență, prin disonanță. Uneori, ai vrea parcă să-i asculți confesiunea nudă, mai spontană — cu atît mai mult cu cît îndărătul elegantei platoșe, pe care o îmbracă din cînd în cînd, zvîcnește o inimă cu bătăi impetuoase. Impresia e, desigur, subiectivă și e, în cele din urmă, o simplă replică de dialog amical cu poetul, pe care-l iubesc.

Scanned with OKEN Scanner

Menționînd adeseori numele criticului și eseistului francez Gaëtan Picon, într-o variată ordine de idei, simt nevoia de a discuta mai pe larg cîteva dintre punctele sale de vedere cu privire la literatura vremii noastre. El este, de altfel, unul dintre cei ce s-au preocupat îndeosebi de fenomenul contemporan, încercînd să-l sintetizeze, să deducă elementele caracteristice ale unui stil și să sugereze evoluția viitoare, iar de curînd a formulat prezența unui nou început de tradiție în arta și literatura epocii noastre.

Format în ambianța suprarealismului, pe care îl consideră pînă astăzi drept cel mai de seamă proces de restructurare a poeziei franceze, el e foarte atent și la orientarea opusă a descendenței mallarméene, căutînd să demonstreze perfecta reductibilitate a acestor extreme aparente, ceea ce nu e lipsit de adevăr dacă ne gîndim că mărturisirea lui Valéry : „*Versurile mele au înțelesul ce li se dă*“ ar fi putut aparține și lui Breton. Totul e „*o problemă de limbaj*“ în actul creației, spune Picon, și crede că trăsătura fundamentală a artei contemporane rezidă în tendința de a concilia, pe planul limbajului, conflictul între lumea interioară a artistului și datele obiective ale realității ; concilierea se realizează printr-o depășire, limbajul fiind modalitatea unică de a ajunge la o viziune. Voi relua problema, după ce voi expune în prealabil cîteva dintre opiniile lui asupra raporturilor dintre artist și realitate, nu o dată judicioase.

Scanned with OKEN Scanner

Arta e concepută ca fenomen istoric — deci a crea înseamnă, după Gaëtan Picon, a răspunde la întrebările epocii. Dar, în același timp, înseamnă și a depăși epoca — e acesta însuși nucleul dialectic al artei — a păstra valabilitatea de-a lungul timpului, de la o perioadă istorică la alta. De o asemenea dublă apartenență trebuie să țină seama orice judecată estetică pentru a evita riscul răstălmăcirii. Dacă nu vom fi capabili să individualizăm elementele de actualitate ale unei opere de artă, vom fi ispitiți „*să proiectăm asupra trecutului valorile prezentului*", așa cum făcea Zola cînd încadra pe Balzac ori Stendhal în aria naturalismului — sau, dimpotrivă, să aplicăm „*operei actuale o judecată ce s-a format în trecut*". Sîntem, așadar, departe de orice concepție de *artă atemporală* sau *pură*, la modul bremondian. Tezele cu care nu putem fi de acord apar însă de îndată ce Picon aprofundează actul propriu-zis al creației, reducîndu-l la o *preocupare pentru limbaj*. Desigur, el dă cuvîntului o accepțiune mai cuprinzătoare, dar faptul nu poate amenda cîteva esențiale erori.

„*Un roman modern este în mod fundamental o operă, un cosmos particular : el nu e nici imagine a realului, nici reflectare a unei viziuni interioare.*" Nu e greu de observat că disocierea *imaginii realului* de *viziunea interioară* e cu totul arbitrară și neîntemeiată. Ce este, oare, viziunea interioară a unui artist dacă nu rezultanta particulară, determinată de tiparele lui sufletești, a unor repetate și diverse imagini ale realului ; ce altă origine poate avea orice viziune interioară, în afara realității care e însăși viața ? Creația e tocmai restituirea unei imagini a realului, organizată în viziune personală, cu colaborarea facultăților specifice ale naturii artistului : imaginație, sensibilitate etc.

La fel de falsă e discriminarea operată de Picon, cînd spune că : „*Poezia modernă tinde să substituie, unui limbaj de expresie, un limbaj de creație*". El crede chiar că în aceasta ar consta o altă caracteristică a întregii arte moderne : „*Înaintea artei moderne, opera apare ca expresie a unei experiențe precedente : expresie ce poate fi aceea a unei percepții elaborate, a unei construcții a rațiunii și a culturii, sau aceea a unei momentaneități*

trăite. În orice caz, opera spune ceea ce a fost gîndit sau trăit; astfel, de la experiență la operă nu e decît drumul unei tehnici de execuție. Pentru arta modernă, opera nu e expresie, ci creație: te face să vezi ceea ce nu s-a văzut înainte de apariția ei, creează în loc de a reflecta. Între experiență și operă este, de-acum înainte, actul unei creații."

Numeroase confuzii se nasc înlăuntrul acestui pasaj, oricîtă elasticitate am fi dispuși să acordăm terminologiei. Noțiunea de *expresie* poate avea un sens mai restrîns, și atunci ea devine o etapă, un element al creației. Într-un sens mai larg — acela în care spunem, de pildă, că poezia lui Maiakovski este o expresie a Revoluției — ea ne apare ca sinonimul actului de creație. Dar a concepe în domeniul artei o expresie *în afara creației*, mai mult chiar, *a o opune creației*, este cu totul absurd. Tot așa, dacă vom accepta ideea că, în trecut, de la experiența trăită la operă ducea singura cale a execuției tehnice iar astăzi se interpune creația, nu putem ajunge decît la concluzia că Dante, Shakespeare, Leonardo, Bach au fost simpli meșteșugari, în timp ce abia artiștii de astăzi s-au ridicat la treapta superioară a creației, ceea ce, cu toată dragostea pentru contemporaneitate, ne vine greu să credem. O altă precizare a lui Picon accentuează asupra faptului că arta modernă „*te face să vezi ceea ce nu s-a văzut înainte de apariția ei, creează, în loc să reflecteze*". E practic imposibil de demonstrat, dat fiind că valoarea creației rezidă tocmai în caracterul ei revelator, ceea ce face ca orice operă de artă demnă de acest nume să-ți înfățișeze lucruri nemaiîntîlnite pînă la apariția ei. Oare *Infernul* lui Dante nu-ți arată asemenea imagini? Sau dacă *a crea*, prin dorința expresă a autorului, însemnează în exclusivitate a imagina lucruri ce n-au fost niciodată văzute, nu trebuie neapărat să ne adresăm modernilor, ci putem apela tot așa de bine, bunăoară, la *Grădina deliciilor* a lui Bosch, de care ne despart peste patru secole. Adevărul e că între experiență și operă a existat, există și va exista întotdeauna, la orice artist autentic, un act de creație, după cum *limbajul de expresie* și cel de *creație* nu pot fi decît echivalente.

Scanned with OKEN Scanner

Gaëtan Picon riscă şi atunci cînd spune, referindu-se la romanul modern : „*Suita de gînduri, de senzaţii, de percepţii sau de evenimente, pe care ne-o propune o pagină de Proust, de Joyce, de James, de Faulkner, departe de a reproduce înlănţuirea ce se observă în natură, e dispusă după exigenţele expresive sau estetice ale creaţiei*“. Este perfect adevărată afirmaţia, dar, departe de a constitui o definiţie a respectivilor romancieri, ea cuprinde doar o lege universal valabilă a oricărei creaţii, aproape un truism al esteticii ; acelaşi lucru se poate spune şi despre Stendhal, Flaubert, Manzoni, Tolstoi etc. E însuşi principiul selecţiunii şi organizării artistice a materialului, pe care-l oferă toate experienţele vieţii, căci tiparele sensibile ale oricărui romancier nu sînt simple forme inerte, ce reproduc mecanic datele realului, ci elemente ale unui organism viu, capabil să restructureze şi să ordoneze aceste date după exigenţele artei, pentru a revela nenumărate raporturi şi sensuri ascunse, îmbogăţind astfel sfera reprezentărilor noastre.

Viciul principal rezidă într-o exagerare sau, poate, o *denaturare* a funcţiunilor limbajului, pe care Picon îl asimilează cu actul creator ca atare. Nimenea nu va nega importanţa acestui factor care e limbajul unei opere de artă, şi cu atît mai puţin va putea trece cu vederea evoluţia lui sau particularităţile ce-l definesc astăzi, dar a delimita arta modernă e înainte de toate o problemă de univers moral şi sensibil, un act de investigare a zonelor substanţiale unde se nasc noile *concepte artistice* sub forma *răspunsurilor la întrebările epocii,* cum se exprimă el : în funcţie de noutatea acestor întrebări, ce sînt întotdeauna altele, se poate stabili şi specificul artei într-un timp dat, respectiv în perioada contemporană. Căutările în direcţia limbajului reprezintă, în esenţa lor istorică, un efort de adecvare, şi nu o finalitate a creaţiei artistice. Baudelaire, pe care Gaëtan Picon îl citează de predilecţie, arătînd infinitele aspecte de corelaţie temporală, deplînge pe artistul ce „*abdică de la valoarea şi privilegiile furnizate de împrejurare*“ şi consideră că „*aproape întreaga noastră originalitate derivă din pece-*

Scanned with OKEN Scanner

tea pe care timpul o imprimă senzaţiilor noastre". Limbajul nu poate avea, deci, alte particularităţi decît acelea ale reacţiilor noastre, pe care e chemat să le exprime, iar dacă vei porni de la ideea că literatura e „*o căutare şi o experienţă de limbaj*", „*o anumită ordine a cuvintelor*", nu vei putea aproxima niciodată trăsăturile ei fundamentale, aşa cum apar ele în epoca noastră, nu vei reuşi să ai o viziune cuprinzătoare a fenomenului contemporan.

O încercare pe tema Gaëtan Picon şi literatura contemporană e silită de realităţi să nu poată eluda o latură esenţială a personalităţii lui : aceea a omului de gust şi a mentorului de mare elevaţie spirituală. Am sentimentul că în Franţa de azi, turmentată de atîtea ambiţii eterogene, care-şi dispută întîietatea uneori cu mijloace deconcertante, în Franţa încă receptivă la aventuri spectaculoase, încă favorabilă carierelor insolite, fără alt temei decît acela al noutăţii jucată la o bursă accesibilă multor falsificatori, unde zidurile şi caldarîmul mai pot fi oricînd umilite de umbra precară a unui nou Isidore Isou, Gaëtan Picon e un factor puternic de coeziune şi echilibru. I-am urmărit activitatea şi m-a impresionat îndeosebi metamorfoza revistei *Mercure de France*, care sub oblăduirea sa a devenit cel mai substanţial lunar parizian. În paginile acestei reviste de veche tradiţie poţi cunoaşte roadele pasiunii pentru poezie a lui Picon — chiar pentru poezia străină, ceea ce e de subliniat într-un perimetru unde platitudinea autohtonă e de atîtea ori preferată autenticităţii neomologate, venită de aiurea. Iată, deci, încă o raţiune pentru un elogiu al gustului şi al intuiţiei lui Gaëtan Picon. Sub acest raport, prezenţa lui e un preţios memento al seriozităţii şi al tradiţiei grave.

Şi totuşi... Ecoul strădaniilor sale se vădeşte zadarnic. *Mercure de France* piere desfiinţată de financiari şi de contabilii profiturilor editoriale, de acea faună care e pretutindeni egală cu sine, în ciuda diversităţii pseudonimelor şi măştilor abordate. Există pretutindenea instituţii *antiliterare*, *antipoetice*, oameni care, urînd tot ceea ce nu

Scanned with OKEN Scanner

reușesc să înțeleagă, devin marii preoți ai pragmatismului grobian și ai materiei profitabile. E regretabil că în istoriile literare numele lor nu sînt întotdeauna stigmatizate îndeajuns ; ar trebui ca orice istorie literară să includă în acest sens un *bestiar*, fie și într-o *addenda*. Dacă excelenta lui revistă a fost devorată de funcționari și de mașinile de calculat dividendele editoriale, Gaëtan Picon va putea fi mai greu victima lor !

Scanned with OKEN Scanner

RECITINDU-L PE VALÉRY

Georges Emmanuel Clancier, a cărui agreabilă carte despre lirica franceză de la Rimbaud pînă la suprarealişti am parcurs-o de curînd, e un devot al poeziei. Eseurile sale mărturisesc nu numai luciditatea unui spirit, ci şi — calitate rară şi inestimabilă ! — voluptatea intimă a lecturii, „*acest viciu nepedepsit*“ despre care vorbea, pare-mi-se, Valery Larbaud, facultatea capabilă să sincronizeze întotdeauna privirea scrutătoare a exegetului şi pasiunea tandră a cititorului anonim. Parcurgînd paginile elegantului şi voluminosului tom, m-am oprit asupra acelora închinate lui Paul Valéry şi am tresărit, cu sentimentul omului căruia i se ghiceşte un gînd încă nerostit sau rostit numai pe jumătate. Într-adevăr, cine e Paul Valéry astăzi, la aproape două decenii de la moartea sa ? Se va spune, cu oarecare îndreptăţire, că douăzeci de ani înseamnă prea puţin în perspectiva istoriei literare. Sînt cazuri, cum e de pildă acela al lui Restif de la Bretonne, abia astăzi reintegrat în drepturile sale de mare scriitor alături de un Jean-Jacques, cînd descoperirile se fac după secole de ingrată ignorare. Dar situaţia celui ce face obiectul rîndurilor de faţă este cu totul alta şi ţine de tot ce poate fi mai opus unei nesocotiri ; începînd din preajma anilor 1917—1920, numele lui Valéry devine aproape intranscriptibil fără adaosul de *mare poet*. În masiva *Istorie* a literelor franceze de Bédier şi Hazard se arată, pe bună dreptate, că dacă pînă atunci ai fi

ezitat cu răspunsul la întrebarea : cine e cel mai de seamă poet francez contemporan ? — dintr-o dată lucrurile s-au precizat fără putinţă de echivocuri şi vocea unanimă a rostit : Paul Valéry. Cîţi erau aceia, oare, ce şi-ar fi luat îndrăzneala să i-l prefere pe Apollinaire ? Şi totuşi, apăruseră în mai multe ediţii atît *Alcoolurile* cît şi *Caligramele*, cărţi ce se impun astăzi tuturora drept evenimente cruciale în evoluţia poeziei franceze, vădindu-şi însemnătatea pînă departe în inima liricii universale. Jocul secret şi capricios al perspectivelor rareori ţine seama de necesităţile criticului, rareori acceptă să-i furnizeze materia indispensabilei certitudini, rareori nu-i plimbă prin faţă mirajul dimensiunii trucate.

Despre Valéry se spunea că volumul său *„...şi-a asigurat nemurirea ca şi* «Florile răului» *sau cartea de poeme a lui Mallarmé"*, că readuce marea tradiţie raciniană, menţinînd deci prestigiul poeziei franceze în lume, că reprezintă puritatea supremă a poeziei şi întruchipează virtuţile nepieritoare ale clasicismului întinerit. Şi multe altele s-au mai spus în această perioadă, cînd autorul *Cimitirului marin* trecea toate frontierele cu uşurinţa incontestabilului ambasador al liricii franceze. Singur italianul D'Annunzio l-ar fi putut concura în cariera lui de prestigiu şi notorietate vertiginoasă. Aşadar, cu atît mai justificată e întrebarea : cum ne apare, astăzi, *poetul* Valéry ?

N-aş vrea să răspund înainte de a cita opiniile unui compatriot al său, mai ales că, după cum bine se ştie, francezii sînt prea puţin înclinaţi să-şi minimalizeze valorile, şi, chiar cînd e vorba să se pronunţe despre obscuri, ştiu să mînuiască foarte abil eufemismul. Să-l ascultăm deci pe G. E. Clancier : *„Paul Valéry nu e poet decît prin slăbiciune faţă de sine, versurile lui în zadar tind spre rigoarea pe care au trebuit s-o trădeze ca să se poată naşte, poemul său e opera admirabilă, dar minoră, a unui mare spirit, falie graţioasă într-o atitudine suverană"*. Şi mai departe : *„...dacă poezia sa e o artă savantă, ea e lipsită adesea de profunzimi, nu ale inteligenţei, ci ale Fiinţei"*. Iată expresia delicată a unui adevăr destul de brutal. Mai limpede îl vom găsi într-o altă frază, cu rezonanţă de glumă spirituală : *„La douăzeci*

de ani, Rimbaud renunța la poezie după ce-și scrisese opera ; la aceeași vîrstă, Valéry renunță și el, dar o face înainte de a-și fi scris opera..."

Da, așa este într-adevăr. O putem vedea astăzi cu aceeași ușurință cu care oamenii vremii sale îl decretează drept cel mai mare poet al Franței acelui timp. Fenomenul, firesc într-o oarecare măsură, se explică probabil prin ceea ce aș numi *fascinația inteligenței.* În cazul marilor personalități se petrece adesea o eclipsă a receptivității criticului, care e înclinat spre o preluare globală, de îndată ce anumite laturi ale autorului abordat se vădesc uimitoare : strălucitul eseist și om de spirit, autorul excelentului *Monsieur Teste,* gînditorul ce nu ezita să se pronunțe cu superbă luciditate (nu o dată agrementată cu elegantul său scepticism) asupra problemelor celor mai diverse, în sfîrșit stilistul de anvergură, n-ar fi putut să nu fie și poetul superlativ, cu atît mai mult cu cît mînuia versul cu o impresionantă virtuozitate. Conștient, desigur, de supremația tiranică a inteligenței sale asupra oricăror alte facultăți, Valéry a știut să conventească în *artă poetică,* în catehism seducător, tocmai ceea ce constituie un handicap al poeziei. El o concepe ca *exercițiu* voluntar al intelectului, ca o „*voce purtătoare de idei*" și contestă rolul inspirației, al afectului, al sensibilității nestăpînite, declarînd că preferă să scrie lucrări slabe, de care să fie însă perfect conștient, decît să nască o capodoperă, fără să-și dea seama întru totul de modul exact cum a elaborat-o. La lectura lui — îndeosebi ca teoretician — ai adesea impresia că Valéry și-ar formula invers dorința exprimată odinioară de către Keats, și ar spune : O, cum aș face ca să nu mai *simt* viața, ci doar s-o *gîndesc* întotdeauna ! În fond, teoriile sale și multe din poemele ce sînt ilustrarea lor ascund o secretă nevoie de consolare pentru incapacitatea ce și-o simțea de a *sensibiliza* conceptul, de a-și traduce experiențele umane în alt limbaj decît acela al expresiei intelectuale.

Atributele care îl impuseseră odinioară pe *poetul* Valéry ne apar astăzi, nu o dată, înșelătoare. Ceea ce trecuse, bunăoară, drept profunzime, vedem că este în ultimă instanță o dimensiune a inteligenței, o forță de a abstractiza în afara tiparelor sensibile, în direcția im-

Scanned with OKEN Scanner

perceptibilei confuzii a poeziei cu eseul şi aforismul metaforic. Vorbind despre profunzimea lui, abandonăm fără să ne dăm seama terenul artei, al creaţiei, migrăm din sfera valorilor emoţionale în aceea a gîndirii, şi astfel ne situăm sub un unghi de vedere deviat. Singura adîncime a poeziei este aceea a sufletului uman — a *fiinţei*, cum spune G. E. Clancier —, a marilor seisme ce se propagă pe calea sensibilităţii, a emoţiei, şi tocmai aceste zone i-au fost întotdeauna inaccesibile lui Paul Valéry. Dincolo de vibraţia emotivă, de graiul lăuntric al sufletului, versurile — vom întîlni-o frecvent la Valéry — devin o simplă demonstraţie de *„elocvenţă armonioasă"*, pe care nici sclipirile inteligenţei, nici savanta utilizare a verbului, mergînd pînă la inflexiunea de criptogramă, n-o pot salva din captivitatea retoricii. De aceea, mai curînd decît să-l ataşez tradiţiei raciniene, l-aş apropia de aceea a secolului al XVIII-lea.

Universul lui Valéry e minor, cum spunea şi G. E. Clancier. Cred că o putem vedea şi din absenţa totală a poeziei sale de la marile încleştări ale epocii, de la marile dezbateri ale unui timp de atîtea ori dramatic. Situat la frontiera dintre două lumi, care din marii poeţi ai vremii a lipsit de a mărturisi neliniştea, durerea, revolta, speranţa sau spaima omului contemporan în faţa unor evenimente răscolitoare, contradictorii, în faţa unor noi şi abia întrezărite orizonturi ? E o lume de jocuri graţioase şi străvezii în poezia lui Valéry, o lume de simetrii căutate, o tălmăcire de mituri eline, şi totul poartă pecetea elaborării virtuoase după legile unei algebre ezoterice, încît parcă vezi uneori cum vocabula se transformă în cifră, în formulă, iar versurile, după o vorbă a lui Joubert, *„par să aparţină de regnul mineral"*. Cînd prin cuvinte nu circulă fluidul emoţiei, singurul capabil să le însufleţească, să le perpetueze viaţa, ele se supun perisabilităţii, oricît de noi şi de inedite vor fi părut la timpul alcătuirii lor în vers. Aşa se întîmplă că astăzi, după cîteva decenii abia, multe dintre metaforele şi asociaţiile de cuvinte ale savantului Valéry, care fermecaseră generaţia sa, nu ne mai spun nimic. Într-adevăr, cine se mai poate încînta de expresii poetice ca : *demon major, secretă arhitectură, atom de tăcere, adorabilă rigoare*

etc., etc., sau la auzul unor versuri ca : „*Toute ma nature est un gouffre ! / Hélas ! Entr'ouverte aux esprits. / J'ai perdu mon propre mystère !... / Une intelligence adultère / Exerce un corps qu'elle a compris.*“ Rămîne să ne încînte auzul (mai mult decît să ne tulbure sufletul) vestitul său *Cimitir marin*, sau vreun mic poem cu desăvîrşiri şi limpezimi de cristal şlefuit, dar din marele poet de altădată nu mai stăruie decît crîmpeie de legendă uitată. Rămîne şi sclipitoarea inteligenţă, întîlnind-o peste secole pe a unui Voltaire.

Scanned with OKEN Scanner

J E A N C O C T E A U

Cu puţin înainte de moarte, Guillaume Apollinaire îi scria lui Cocteau, mai tînărul său prieten : *„Mon cher Cocteau venez me voir, / c'est maintenant aux Colonies, / j'y suis le matin et le soir, / protégé par les dieux de mes Mauritanies"*. Nu ştiu dacă s-a dus atunci sau poate că nu va mai fi apucat să se ducă, dar iată că, după mai bine de patruzeci de ani, parcă şi-ar fi adus aminte de invitaţie şi a plecat să-l caute în ţinutul de ceaţă. Acolo va întîlni o întreagă pleiadă intrată în legendă, de la Max Jacob la Modigliani, oameni ai generaţiei tumultuoase din Montparnasul de altădată, căutători febrili ai unor noi drumuri, dincolo de marasmul sfîrşitului de secol, dincolo de preceptele anchilozate ale academiilor şi de laurii prăfuiţi.

Fusese cel mai tînăr printre cei ce-l primiseră şi le-a împărtăşit deopotrivă elanurile şi rătăcirile, exultările juvenile, întrebările şi neliniştile nocturne în faţa orizonturilor necunoscute, unde arta viitorului, pe care o căutau, se confunda nu o dată cu jocul mirajelor înşelătoare. Acolo victoriile şi înfrîngerile erau ale fiecăruia şi ale tuturora, în spiritul existenţei lor, care devenise o şcoală a generozităţii ; astăzi, din vasta frescă a unei epoci încă apropiate de noi, începem a distinge profilurile, începem a individualiza chipurile, judecîndu-le după trăsăturile tot mai acuzate în timp. Cocteau nu s-a lăsat prea mult căutat niciodată, sau, mai bine zis, după vorba

unui compatriot al său, i-a plăcut să se joace asemenea copiilor, care se ascund în așa fel, încît să poată fi cît mai iute descoperiți. Poet, prozator, dramaturg, eseist, pictor, cineast, el rămîne un exponent al lirismului mai ales cînd nu-l profesează direct, cu excepția acelui pregnant *Plain-chant*, care-l fixează definitiv în poezia franceză a secolului nostru. Experiența lui a traversat întreaga geografie a artei moderne, fără să se fixeze undeva, mărturisind o permanentă nevoie de autonomie spirituală, dacă nu și o teamă discretă de captivitatea formulelor rînd pe rînd consacrate. Adesea lăsa impresia omului ce și-a compus un rol de inconformism tineresc, ușor monden, hotărît să-l joace cu inexpugnabilă consecvență. Dar propria sa reputație n-a întîrziat să-l dezmintă, și astfel iată-l primind diploma de Doctor Honoris Causa al Universității din Oxford, iată-l promovat la cîteva academii, între care și aceea a patriei sale. Cu un sentiment de jenă, găsind că nu mai are nici un sens să refuze asemenea distincții de îndată ce a ajuns în fața lor, el își amintește cuvintele lui Erik Satie, cînd spusese în legătură cu Ravel : *„Esențialul nu e să refuzi Legiunea de Onoare. Mai trebuie și să n-o fi meritat."*

Marea lui mobilitate spirituală și inteligența iubitoare de paradoxuri elegante, de exuberante focuri bengale, i-au atras ostilități multiple, ce s-au organizat într-un *complot al enciclopediștilor*, cum îi plăcuse să-l definească. Luptele însă nu l-au speriat niciodată și a știut să-și ia revanșa mînuind aceeași floretă subțire, chiar atunci cînd era atacat cu buzduganul sau halebarda. Jean-Paul Sartre l-a taxat într-un articol drept falsificator de monede, ceea ce era un mod de a-l contesta destul de brutal. Cocteau n-a fost descumpănit de duritatea loviturii. Înainte de a-i riposta că poeții nu pot fi falsificatori, chiar atunci cînd își bat singuri monedele, pentru că, în loc să imprime efigia băncii naționale, își imprimă propriul lor sigiliu, el povestește o mică anecdotă menită să-l situeze pe adversar într-o postură cel puțin incomodă : *„Mi s-a întîmplat o dată, din nebăgare de seamă, să plătesc o trăsură cu o monedă de-a lui Alexandru cel Mare, pe care mi-o dăruise Maurice Barrès și care, în mod impru-*

Scanned with OKEN Scanner

dent, se amestecase printre banii mei de buzunar. Birjarul m-a înjurat, convins că încercasem să-i strecor o monedă falsă. Fiecare cu ale sale." De altfel, Cocteau îşi făurise o întreagă concepţie despre mobilul tuturor ostilităţilor la adresa poeziei : cei ce încearcă s-o atace nu urmăresc decît o compensaţie pentru suferinţa nemărturisită de a nu face parte ei înşişi din tagma respectivă, reeditînd mereu *partis-pris*-ul lui Voltaire cînd îl tratase pe Jean-Jacques de şnapan. Căci arta e pentru el poezie înainte de toate, indiferent de genul şi de domeniul în care se manifestă. Şi dacă pana lui, iubitoare de volute neaşteptate şi singulare, transcrie uneori fraze extravagante şi năstruşnice, după cum, în primele sale cărţi de poeme, caligrafiază bizarerii la modul : „*Necunoscutul se coagulează / diluînd / o întreagă floră / mîini de ectoplasmă / şi caracatiţe de umbră*", să recitim de atîtea ori excelentele sale pagini închinate poeziei, meditînd la adevărurile grave pe care a ştiut să le surprindă aceeaşi pană, ascunzîndu-le sub aparenţa unei cozerii uşoare. S-o facem nu numai pentru a ne îmbogăţi sfera de certitudini cu datele preţioase ale unei experienţe îndelungate şi sinuoase, ci şi pentru a-l înţelege mai bine pe el însuşi, aşa cum a fost, dincolo de adeseori derutanta costumaţie ce şi-a compus-o dintr-o permanentă tentaţie a arlechinadei inteligente.

Pentru el, poezia — şi deci arta, creaţia — nu se făureşte din ea însăşi, ci izvorăşte din realităţile înconjurătoare : „*Ea dezvăluie, în toată puterea cuvîntului. Ea arată despuiate, sub o lumină ce spulberă amorţeala, toate lucrurile surprinzătoare ce ne înconjoară şi pe care simţurile noastre le înregistrează mecanic. Inutil să cauţi, cine ştie pe unde, obiecte şi sentimente bizare...*" Cum e, de asemenea, inutil să te transformi într-un vînător de imagini, căci : „*Un poet care nu lucrează decît cu imagini ne poate distra ca un comis-voiajor ce amuză meniul, confecţionînd un iepure cu o migdală şi nişte chibrituri — el nu ne va emoţiona niciodată. El se ocupă de poezie. El îşi parfumează trandafirii. Dacă trandafirii sînt falşi, el îi înşeală pe naivi. Dacă posedă trandafiri autentici, el îi strică.*" Şi iarăşi : „*Voi reuşi, oare, să vă fac să-nţelegeţi că epitetele, cuvintele bizare, emfaza, pi-*

Scanned with OKEN Scanner

torescul o împiedică [poezia, n.n.] *să se înalțe?*" Cît de revelatoare sînt aceste aserțiuni — și atîtea altele asemănătoare — cînd le rostește omul care nu o dată a trecut drept maestru al artificiilor și al jocurilor voluptuoase! E ceva de reținut aici, și poetul o spune destul de tranșant tocmai pentru că, din învățămintele unei vieți de om care „*a sîngerat cu cerneală*", a dedus importanța faptului de a avertiza noile generații de primejdia ispitelor jocului. Primejdie ce amenință deopotrivă creația, ca și studiul ei. Cocteau dă exemplul unui Picasso, a cărui artă „*...e atît de simplă, de instructivă și totuși învățămintele ce se degajă din ea se întunecă, nu numai din cauza termenului de cubism, ci și din pricina studiilor sterile, unde, în loc de a se vorbi despre pictură, se vorbește despre Poincaré, despre Bergson, despre cea de-a patra dimensiune și despre glanda pineală*".

Jean Cocteau a fost totdeauna un om al vieții, chiar dacă, după observațiile lui G. E. Clancier, uneori el nu-și însușește din realitate decît reflexul ei. A iubit noutatea, s-a interesat de toate descoperirile pe care civilizația le-a transformat în valori de largă utilitate. Nu s-a prevalat de apanajele elitei, ca un Saint-John Perse, ci s-a complăcut în mulțime pînă la a încerca, adesea, deliciile popularității celei mai insolite. Și, într-adevăr, puțini sînt cei ce n-au întîlnit numele lui pe vreun volum de poezii de la „Mercure de France", de la „Stock", de la „Gallimard", pe coperta celebrului său roman *Copiii teribili*, pe aceea a unui program de teatru sau pe ecrane. Publicul nostru s-a delectat și va continua să se delecteze în sala Națională ori de cîte ori va întîlni admirabila lui *Mașină de scris*. Și va mai întîlni-o de multe ori, după cum va putea să-i cumpere cărțile sau să dorească a i le cumpăra, să-și imagineze că le are și le citește. Căci Jean Cocteau e dintre aceia ale căror volume le poți cumpăra în gînd — fie și plătindu-le cu monede ale lui Alexandru cel Mare!

Scanned with OKEN Scanner

ARMAND LANOUX
SAU
LA ANTIPODUL „NOULUI VAL"

Armand Lanoux, deținătorul premiului Goncourt pe 1963, e un om al generației care, deși debutează înainte, își manifestă din plin maturitatea în perioada postbelică ; e, pe de altă parte, unul dintre numeroșii literați francezi de astăzi, pentru care frontierele diverselor genuri se estompează pînă la dispariție. De la poezie la proză și la eseu, ei trec cu dezinvoltura celui ce pare să nu se fi întrebat niciodată dacă o vocație trebuie sau nu precizată într-un anume compartiment, cît timp cuvîntul așternut pe hîrtie nu se reclamă de nici o incompatibilitate. *„Mă-ndreaptă anii către proză"* — scria Pușkin, sugerînd o determinare cronologică. Armand Lanoux va fi simțit impulsuri contrare, căci, după o activitate de prozator echivalînd cu un început de consacrare, a abordat cu egal succes poezia, obținînd chiar un premiu (Apollinaire, 1953) pentru culegerea sa *Colporteur* („Seghers"). Apropiată de Prévert, distilînd undeva o influență a fanteziștilor, poezia lui e a unui rapsod popular modern, care cunoaște gustul umorului melancolic și valorile pitorești ale graiului mimat după muzica străzii. Dar proza ? O vom putea defini stăruind în cele ce urmează asupra romanului său *Quand la mer se retire (Cînd se retrage marea)*, care i-a adus laurii celei mai de seamă distincții literare franceze.

Întîlnindu-se cu două romane anterioare, *Le Comandant Vatrin* și *Rendez-vous de Bruges*, cu care împreună

alcătuieşte o trilogie, cartea lui Armand Lanoux e o confruntare a războiului cu pacea, sau, mai exact, o încercare de a echilibra în sufletul unui om două ipostaze ale lui însuşi. Eroul principal e un tînăr canadian, Abel Leclerc, o figură agreabilă de uriaş septentrional, candid şi vag plictisit de o viaţă monotonă, revoltat timid împotriva tuturor lucrurilor care falsifică realitatea umană, încercînd s-o flateze cu formule prefabricate, şi urmărit de ideea metamorfozei vîrstelor, a mutaţiilor petrecute sub implacabila zodie a vremii. Canadian de limbă franceză, provenit din strămoşi originari din Normandia, unde numele de Leclerc ar fi la fel de frecvent ca Popescu în Muntenia şi Oltenia, el participă la o excursie, organizată de asociaţia Canada-Normandia, cu scopul de a realiza întîlniri între purtătorii aceloraşi nume aflaţi de o parte şi de alta a Atlanticului. O dată ajuns pe coasta franceză, îşi dă seama că singurul Leclerc pe care ar fi vrut într-adevăr să-l întîlnească, mai presus de orice alt „văr de peste Ocean", cum se exprimase ajutorul primarului din Le Hâvre în retorica lui alocuţiune de bun-venit, era de fapt el însuşi : cu şaisprezece ani în urmă (romanul se petrece în 1960), Abel, voluntar în armata canadiană ce debarcase la Arromanches, întemeind frontul antihitlerist din Normandia, trăise pe acele meleaguri o experienţă dureroasă. Acolo îşi pierduse pe cel mai bun prieten al său, Jacques Lafleur, mort în împrejurări cumplite, cînd trupele debarcate înaintau printr-o mlaştină, sub focul neistovit al nemţilor. Cine era tînărul acela cu numele de Abel Leclerc ? Iată întrebarea la care ar fi vrut să răspundă, şi totuşi simţea că nu-i rămăseseră decît crîmpeie incoerente, ameninţate mereu de uitarea care e timpul, e stingerea treptată, e moartea : *„Iată fondul problemei, gîndi el desluşit. Iată-l. Uit. Uitarea. Nu recunosc nimic. Chiar aici, nu sînt nici măcar sigur că era aici. Sau poate că am devenit un altul.*"

Împreună cu el călătoreşte Valérie, logodnica lui Jacques, tip de femeie rece şi înverşunată în principiile ei de un puritanism absurd, care o transformă într-o Diană antiseptică, după expresia lui Abel. Singura ţintă a ve-

nirii ei în Normandia e aceea de a găsi, cu ajutorul lui, mormîntul lui Jacques, căruia îi rămăsese credincioasă, şi de a se ruga pentru pomenirea logodnicului pierdut. Valérie nu e capabilă să conceapă viaţa şi toate evenimentele altfel decît prin prisma clişeelor consacrate de o literatură declamatorie şi ieftină. Ea îşi imaginase că Jacques trebuise să fie întruchiparea logodnicului abstinent şi virtuos, adevărat franciscan al unei cauze măreţe, mort ca un erou cu bogată şi spectaculoasă gesticulaţie literară şi îngropat undeva la vedere sub o lespede străjuită de inscripţii bombastice, care să-i vegheze nemurirea. Acolo voia să ajungă, îngenunchind la mormîntul lui ca o eroină romantică, venită în pelerinaj de departe, de peste Ocean. Or, tocmai această imagine schematică, alcătuită cu material de recuzită convenţională, îl exasperează pe Abel prin flagrantul ei neadevăr, care-l situa şi pe el însuşi sub semnul ridicolului. Căci el ştia, mai bine ca oricare altul, că nu exista nici un mormînt grandios, nici o aureolă de erou legendar, nici o faptă ieşită din comun — că Jacques murise pur şi simplu în iureşul unui atac, în timp ce camarazii săi nu avuseseră măcar răgazul să-l vadă bine cum piere în cîmpul inundat peste care îşi tăiau drum, seceraţi de artileria necruţătoare a duşmanului. Că moartea lui fusese unul din nenumăratele sacrificii anonime, pe care le revendică infernul oricărui atac. Conflictul lor e, deci, inevitabil, şi, la sfîrşitul primei părţi a romanului, Abel se desparte de Valérie şi pleacă singur să se caute pe sine.

Acţiunea e alternată cu episoadele debarcării, pe care autorul le evocă pentru a pune în lumină faptele de odinioară şi a-şi desăvîrşi portretele eroilor. Pornit în peregrinarea lui solitară, Abel întîlneşte o tînără învăţătoare normandă, Bérangère, cu care trăieşte o aventură amoroasă, uşor deconcertat în cele din urmă cînd trăsăturile ei de femeie fără căpătîi se acuză mai mult decît se mulţumise el să le intuiască iniţial. Frecventează localuri de lîncezeală provincială, se întreţine cu localnicii, care-i prezintă debarcarea încă şi mai despuiată de orice nimb decît i-o restituie propria lui amintire. Toate îl duc

treptat spre o înțelegere a adevărului conținut în viața și moartea fiecăruia, în neîmblînzitul *perpetuum mobile* al vremii, care nu cruță nimic. Uitarea i se pare un element al naturii însăși, nu-l mai sperie — chiar dacă-l mai răscolește uneori, ca o vină ascunsă și nemărturisită — decît în rarele colocvii cu sine. Iată un fragment din monologul aflat în ultimul capitol al cărții, grav și pătrunzător ca o poemă lirică : „*Știu : ploaia, urzicile și trandafirii, cîinii și timpul. În douăzeci de ani totul va lua înfățișare de chermesă ! Atunci nu va mai fi nimic de făcut. Natura, viața sînt uitarea. Toate monumentele pe care le înalți nu servesc decît să stăvilească o clipă uitarea [...]. Eu însumi sînt pe jumătate năpădit de lichenii, de mușchiul, de edera și mărăcinișul uitării.*“ De altfel, uitarea, timpul, sensul retrospectiv al actelor umane constituie leit-motivul acestei cărți și-i dau nota de pregnanță pe care o simți cînd îi parcurgi paginile. Pagini cam numeroase, de altfel : invadate uneori de inutile și obositoare detailări, profesate de un autor ce-și savurează cu voluptate virtuțile de ireproșabil cunoscător al vieții normande, al obiceiurilor și atmosferei — al culorii locale. Cîteodată ai chiar impresia că, înarmat cu un discret și foarte dibaci magnetofon, Lanoux s-a complăcut în a colinda pitoreasca lume a hanurilor și cîrciumilor de pe coasta Normandiei, făcînd înregistrări și surîzînd în sine la gîndul ulterioarelor delicii ale romancierului travestit în drumeț. Poate că de aici s-a născut eticheta de *naturalist*, aplicată de criticii cărora romancierul le răspundea vehement, într-un număr al săptămînalului parizian *Arts*. Și avea dreptate în autopledoaria lui, cînd spunea că a-l admira pe Zola nu e un fapt reprobabil. Că o asemenea admirație se poate citi printre rîndurile cărții lui e dincolo de orice îndoială. Printre rînduri, spun însă, și nu în articulația scrisului său. Putem să i-o reproșăm, oare ? Desigur că nu. Indiferent de preferințele noastre personale, autorul *Germinalului* e o realitate de istorie literară și nimeni nu-i va putea contesta legatarii.

Scanned with OKEN Scanner

Cert e că Armand Lanoux își pune probleme majore și — ceea ce nu e de loc o regulă generală — se ia în serios. E în cartea lui — ce se situează la antipodul „noului val" — o pecete de literatură contemporană ; și dacă la împlinirea ei colaborează și poetul, și reporterul, și eseistul, pe lîngă romancier — ba pe alocurea chiar și cineastul amator ! —, *Cînd se retrage marea* nu e mai puțin unul dintre romanele franceze care merită să fie cunoscute.

Scanned with OKEN Scanner

POETUL AYGUESPARSE

Albert Ayguesparse e cunoscut şi ca romancier. O carte de proză i-a apărut de curînd şi în librăriile noastre, tradusă şi prefaţată, la Editura pentru literatură universală, de Modest Morariu. Dar el e, înainte de toate, autorul a vreo douăsprezece volume de versuri, care l-au consacrat între cei mai de vază poeţi belgieni de astăzi. Mi-am dat seama citind masiva şi eleganta ediţie definitivă a poeziilor sale („Editions universitaires", Paris), pe care a binevoit să mi-o trimită.

Ayguesparse face parte din generaţia a doua a liricilor belgieni din secolul nostru, alături de Edmond Vandercammen, Marcel Thiry, Charles Plisnier, Robert Goffin, prima fiind aceea a unor Jean de Boschère, Franz Hellens (prieten al lui Gorki şi traducător excelent al poeziilor lui Esenin). Născut la Bruxelles în 1900, el debutează în anii de după primul război, cînd literatura era sub zodia unor experienţe hazardate, fiind unul dintre cei ce păstrează o evidentă rezervă. De altfel, printre belgieni, suprarealismul, de pildă, n-a avut prea mulţi adepţi propriu-zişi. Atît Hellens cu revista lui, *Discul verde*, cît şi Goffin sau Norge nu pot fi în nici un fel incluşi în mişcarea lui André Breton. Abia în 1933, E. L. T. Mesens publică versuri suprarealiste. Generaţia din care face parte Ayguesparse arată un deosebit interes faţă de marii predecesori : Verhaeren, Maeterlinck, Rodenbach,

Scanned with OKEN Scanner

Van Lerberghe. În această direcţie se orientează şi el, fiind înclinat mai cu seamă spre lirica de rezonanţă socială. „*Ayguesparse îşi face intrarea în poezie, scrie un exeget francez, printr-un protest generos împotriva lumii burgheze, aşa cum îi putea ea apărea unui tînăr.*“ În tradiţia lui Verhaeren, dar mai puţin sonor, utilizînd un verset amplu nu fără a ne aminti de Whitman, poetul, după cîteva invocări panteiste ale pămîntului, se adresează mulţimii de muncitori, făcînd elogiul revoltei : „*Nu vom cînta niciodată-ndeajuns, niciodată-ndeajuns / o, Revoltă, flacără lungă, neabătută, / cum, printre imense cataracte de oameni, / ai supravieţuit delirului anotimpurilor, / torenţialei învălmăşeli de armate / şi lentei încremeniri geologice a peisajelor, / în care crunte masacre uitau un cadavru-nchircit.*“ Dincolo de orice evenimente, de trecerea timpului, de războaie şi represalii, revolta îi apare ca realitate vie, ca leit-motiv al istoriei lumii, ca simbol al aspiraţiilor umane : „*Creşte răscoala. Nu-i nimic. Încă n-am isprăvit devastările acestea. / Alte dorinţi se nasc. / Treceţi, lucizi insurgenţi, treceţi insurgenţi. / Nici o înverşunare nu e zadarnică, / o, şi aceste discursuri ce nu mai contenesc. Destul. Dincolo de cristalul palid al baionetelor, pămîntul, fără pricină, e plin de flori.*“ Acestor versuri care datează din 1930, le urmează peste doi ani altele, de o substanţă asemănătoare, şi apoi, în 1935, amplul poem *Cei ce promit zile bune,* plin de patos romantic, evocînd, în versuri dezlănţuite, agitaţia vieţii moderne, haosul ei, proliferarea industriei, şi peste toate planînd umbra viitoarelor revoluţii. Poet al epocii în toată puterea cuvîntului, Albert Ayguesparse cîntă oţelul şi marile hale aglomerate ale uzinelor cenuşii, maşinile şi zgîrîie-norii, minele, străzile tumultuoase ale metropolei, viaţa lîncedă şi posomorîtă a slujbaşului anonim. Oraşul cu nebunia şi cu dezolările lui, cu tragediile lui subterane şi cu impetuozitatea unei civilizaţii mecanice, cu oamenii lui obosiţi de o viaţă trepidantă şi de atîtea ori goală — iată principalul domeniu al liricii lui. E un poet modern, care trăieşte intens şi dureros realitatea societăţii contemporane şi preferă strigătul violent, metafora dură, oricărei tentaţii eufemistice. Paleta lui are

Scanned with OKEN Scanner

culori tari, mult negru și galben strident, mult roșu, mult albastru și verde — e alcătuită din culori, și nu din nuanțe, amintind-o pe a lui Van Gogh, pe care-l iubește și-l evocă într-un poem (*Mais on dit que Vincent est mort fou à Auvers*). E o paletă eminamente flamandă, ca și peisajul familiar al poetului : „*Îndărătul înaltelor fațade explorate de soare, / frunzare de ceață sparg tîmplele verii, / care zboară în țăndări la prima detunătură de armă, / lăsînd să-i spînzure frumosul cap mort în secerișuri*". Peisaj viguros și elementar, cu „*febre și galbene flăcări*", cu „*cîmpul răvășit de focuri sau ars de furtuni*", unde în învălmășeala norilor grei „*se deschide-n adîncul cerului un drum necunoscut, / pe care lasso-ul vîntului îl trasează printre anotimpuri*".

Volumul *Vinul negru de Cahors* (1957) aduce în poezia lui Avguesparse tonul grav de meditație de la trecerea timpului, la iubirea evocată cu o melancolie ce ne amintește de poeții Pleiadei, o melancolie virilă, fără accidente melodramatice, fără plîngeri și suspine lamartiniene, fără exclamații retorice. Ajuns la vîrsta reflexiunilor, poetul se confruntă cu propriul său itinerar, își ascultă „*ecoul furtunilor de altădată*", dar nu cedează senectuții ; are sentimentul vieții continue, care „*mai așteaptă s-o umpli de minuni*", chiar dacă te-ai îndepărtat tot mai mult de „*tinerețea cu negrele-i otrăvuri*", dragostea îi apare ca un ținut al certitudinilor, unde toate pornirile, toate elanurile, toate visele își păstrează pecetea de puritate neîntinată, unde nu pătrund decît umbrele lungi ale anilor, care-și ritmează cadența ca niște valuri oceanice. Ceea ce fusese odinioară trăire frenetică devine acum etalon de existență ideală, remediu împotriva dureroaselor tribulații ale unui suflet deschis tuturor întrebărilor vieții. Iubirea domină și cărțile ulterioare : *Cerneală sîngerie*, *Rănile sufletului*, *Căile interzise*, în care verbul capătă o stridență sporită, o concentrare mai accentuată.

Ayguesparse e și un cîntăreț al Parisului, căruia, altfel decît francezii, îi simte frumusețea bătrînă, patinată de alchimia unor secole de istorie și legendă. Superb în alcătuirea lui frecventată de raze crepusculare, orașul îi apare

proiectat în timp, în cel viitor mai cu seamă, unde-l aşteaptă, prefigurat de pe acum, un simbol de grandioasă arheologie. Expresia „altfel decît francezii" aş vrea s-o tălmăcesc mai larg în contingenţa acestei poezii. O citeşti şi simţi că de multe ori asemănarea cu lirica franceză ţine doar de grai : sufletul care se destăinuie rămîne deosebit, îşi păstrează apartenenţa lui la o altă realitate spirituală. Poţi auzi un ecou din Apollinaire, din Cendrars, dar îţi dai seama îndată că totul rezultă dintr-o firească interferenţă. Lirica belgiană e un capitol aparte ; lectura poemelor lui Ayguesparse nu face decît să-ţi întărească această convingere.

Scanned with OKEN Scanner

U N G A R E T T I

Nu pot să mi-l imaginez pe autorul *Sentimentului vremii* decît aşa cum l-au văzut doi artişti contemporani : Scipione, în portretul aristofanesc pe care i l-a închinat, şi mai ales Pericle Fazzini, a cărui sculptură îl înfăţişează pe Ungaretti robust, cu umerii puternici, cu faţa mai mult patrată, dominată de o frunte înaltă. Oricum, între poezia lui şi expresia figurii există o perfectă adecvare ; simţi parcă acea simplitate a poetului, care a opus vorbăriei pompoase a unui D'Annunzio, lirismul dens şi pregnant al vieţii, tradus în cuvinte obişnuite, dar învestite cu puterea unei expresivităţi angulare, aproape agresive. Pentru că poezia lui este imaginea propriei sale vieţi, drept care poetul — la cea de-a doua ediţie definitivă — şi-a adunat întreaga-i operă sub titlul *Vita di un uomo*.

Giuseppe Ungaretti s-a născut în Egipt — la Alexandria, unde părinţii săi toscani trăiau de multă vreme — şi a văzut lumina zilei la 10 februarie 1888. Oraşul natal va fi pentru el un temei de nostalgie, ca şi Egiptul în general, către care se îndreaptă întotdeauna emoţionat. *„Non so quale rancore m'invade, d'amarla, questa mia città natale!"* va nota în *Il deserto e dopo*, cartea lui de călătorii. Dar pitorescul aproape metafizic al Alexandriei nu-l va ispiti niciodată, şi rătăcind pe străzile frecventate de umbra lui Kavafis, nu va încerca decît o melancolie

indecisă, absentă aproape din poezia lui. Ceea ce va purta cu el pretutindenea va fi ariditatea pietrelor din pustiu și piramidele care i-au dat prima lecție de geometrie poetică. După o copilărie africană, urmează drumul Parisului, unde îl găsim studiind Literele la Sorbona, audiind adesea și cursurile lui Bergson și locuind în mediul atît de tradițional studențesc și boem al celebrului Quartier Latin. Se împrietenește cu Apollinaire și Max Jacob, cu Picasso și Georges Bracque și frecventează în fiecare marți casa lui Paul Fort, unde se adunau în gălăgioase șuete cele mai alese spirite ale vremii. Dintre italieni, cei de care se apropie oarecum sînt Enrico Pea și Palazzeschi — mai tîrziu Baldini și Cardarelli. Acestei experiențe intelectuale, unită desigur cu propria sa experiență umană — și Cartierul Latin îi oferea în acest sens posibilități nelimitate — i se datoresc primele versuri, unele publicate mai tîrziu în volumul *L'Allegria.*

Războiul din 1914 îl găsește în patrie, unde la Milano așteaptă intrarea Italiei în luptă. Acest război avea să fie pentru Ungaretti nu numai o mare sursă de inspirație, ci o posibilitate esențială de înțelegere a vieții, într-un moment în care omul se confruntă cu propria sa existență. Adevărata poezie a lui Ungaretti e aceea ce se va naște ulterior și despre care însuși poetul spune : „*Se la parola fu nuda, se si isolava momento per momento a ogni cadenza del ritmo, a ogni battito del cuore, se si isolava momento per momento nella sua verità, era perché in primo luogo l'uomo si sentiva uomo, religiosammente uomo, e quella gli sembrava la rivoluzione che necessariamente dovesse in quelle circostanze storiche muoversi dalle parole*" [1].

Întors din război — după un scurt popas la Paris, unde asistă cu nemărginită durere la tragicul eveniment al morții lui Apollinaire — Ungaretti se mută la Roma și

[1] „*Dacă cuvîntul a fost nud, dacă se izola clipă de clipă la fiecare cadență a ritmului, la fiecare bătaie a inimii, dacă se izola clipă de clipă în adevărul său, era pentru că în primul rînd omul se simțea om, religios de om, și aceasta i se părea revoluția care trebuia în mod necesar să se miște, în acele circumstanțe istorice, din cuvinte.*"

Scanned with OKEN Scanner

participă la cenaclul ce luase ființă pe lîngă revista *La ronda* — întemeiată de Cardarelli, împreună cu Robertis, Flora, subtilul prozator Baldini, eseistul Emilio Cecchi și alții. Foarte curînd însă poetul se înstrăinează de această revistă, cu aerul ei de neoclasicism și cu perspective ce i se păruseră limitate, și preferă să colaboreze la *Italia letteraria*, unde se simțea la largul său, într-un mediu favorabil tuturor inovațiilor.

Activitatea lui se diversifică și se îmbogățește mereu, în ciuda ostilității aproape generale care-l înconjoară ca o reacție a literatorilor mediocri împotriva îndrăznelii și a noutății. Studiază tradiția liricii italiene, traduce pe Góngora, traduce din lirica rusă și engleză și scrie comprehensive eseuri critice. În 1932 face o călătorie în Egiptul natal, apoi peste patru ani participă — ca invitat de onoare al guvernului argentinian — la Congresul internațional al scriitorilor, ținut la Buenos-Aires. Tot în 1936 este invitat de Universitatea din Sao-Paolo, la catedra de literatură italiană, și astfel pînă în 1942 Ungaretti va locui în America Latină. La întoarcere, consacrarea este tot atît de largă pe cît îi fusese ostilitatea inițială.

Astăzi, la lectura lui Ungaretti două lucruri par oarecum inexplicabile : refuzul aproape brutal al publicului și al criticii, în marea ei majoritate, de a-i accepta poezia, atunci cînd remarcabilul poet era la primele sale manifestări editoriale și, pe de altă parte, permanenta prezență a lui Mallarmé în ordinea de idei a unei descendențe directe — exprimată sau insinuată pur și simplu o dată cu blazonul echivoc al hermetismului. Rezistența obstinată față de poezia lui Ungaretti era, desigur, o formă defensivă a rutinei, în raza căreia se celebra fără nici o parcimonie cultul lui D'Annunzio — idol voluptuos și accesibil pe toate căile, a cărui ciudată glorie va rămîne una dintre curiozitățile secolului nostru. Față de fastul înșelător al versului d'annunzian, simplitatea lineară a lui Ungaretti părea o insolită contravenție la demnitatea poeziei. Laconismul și sacadarea, notația uneori incoerentă au părut elementele unei erezii inavuabile. Și opoziția a fost într-adevăr pe măsura poetului care aducea un nou lirism în atmosfera stagnantă. Re-

Scanned with OKEN Scanner

viste întregi — ne spune Spagnoletti, într-o judicioasă prezentare a acelui care a scris *Sentimento del tempo* — au fost întemeiate numai cu scopul de a-l combate şi a proclama caducitatea poeziei lui Ungaretti. Şi totuşi ea s-a impus în mod strălucit, nu prin focuri de artificii, ci printr-un proces lent de penetraţie în mediile cititorilor de pretutindeni, dezvăluind o sensibilitate şi o conştiinţă umană demne de talentul ce le-a dat expresia.

De ce s-a văzut însă în poezia lui Ungaretti efectul unei descendenţe mallarméene este într-adevăr greu de spus. Poet al mesajului cifrat şi al cristalului cu faţete îndelung şi migălos şlefuite — nu s-a arătat niciodată. Simplitatea lui te face mai curînd să-i asociezi versurile cu ale unor poeţi americani, la care falsul prozaism vehiculează o pătrunzătoare emoţie. O singură imagine uneori include un univers, ca bunăoară în această minusculă poezie intitulată *Soldaţi :*

Stau
precum toamna,
în arbori,
frunzele.

Lirismul e întotdeauna direct, fără intermedii dificile, fără contorsiunile specifice hermetismului. Versul nu poartă niciodată pecetea elaborării savante şi a travaliului perseverent, ci mai curînd învederează geometria elementară a liniei şi a punctului. Şi apoi, însuşi poetul mărturiseşte crezul poetic axat pe primordialitatea conţinutului, a substanţei, cînd spune : „*La metrica é un fatto di considerevole funzione in poesia ; ma fatto rimarà sempre, come qualsiasi rispetto al discorso umano, di valore subordinato. Il fatto capitale nell'umano discorso sono lo cose che si hanno da affermare a edificazione di tutti, per conoscere se stesso.*“ [1]

O asemenea profesiune de credinţă este evident opusă adagiului mallarméean : „*céder l'initiative aux mots*“.

[1] „*Metrica e un element cu o considerabilă funcţiune în poezie ; dar va rămîne pentru totdeauna numai un element ca oricare altul faţă de cuvîntul omenesc, de valoare subordonată. Elementul capital în vorbirea umană îl constituie lucrurile ce le ai de afirmat spre lămurirea tuturor, cunoscîndu-te pe tine însuţi.*“

Scanned with OKEN Scanner

Dacă, totuşi, în critica italiană se vorbeşte încă de un hermetism al lui Ungaretti, este la mijloc şi acea deviaţie semantică — o aminteam şi în prezentarea lui Quasimodo — cînd se încetăţenesc într-o limbă anumiţi termeni împrumutaţi, deşi chiar în această accepţiune a lucrurilor cel care se poate învecina mai curînd cu noţiunea de hermetism este Eugenio Montale.

Reacţia lui Ungaretti e dublă, şi vizează două orientări anterioare momentului său poetic, dar prelungite paralel cu activitatea lui : împotriva retoricii strălucite a lui D'Annunzio şi a posterităţii sale, şi în acelaşi timp împotriva limbajului excesiv prozaic şi adesea amorf al moştenirii crepusculare, el întreprinde o esenţializare a poeziei prin încercarea de a concentra, de a condensa la maximum expresia. Cuvîntul e supus unui tratament de constrîngere prin absolutizare, versul e situat sub dominarea unei dinamice speciale, e dizolvat şi apoi reconstituit prin eliminarea tuturor superfluităţilor, aş spune aproape că e redus la forma primordial-geometrică din care s-a născut. Parafrazînd formula cunoscută a lui Cézanne, poetul a privit limbajul prin prisma volumelor geometrice. ajungînd la o *expresie cubistă* în poezie, realizînd deci în expresia verbului ceea ce un Bracque sau Picasso realizează în pictură şi mai ales în desen.

Operaţia lui implică şi o imensă şi fecundă acţiune de distrugere a materialului verbal devenit recuzită poetică, de extirpare a acelui strat de celule moarte ale limbajului care sufocă poezia — acţiune realizată, desigur cu alte mijloace, pe alte căi, la noi, de către Tudor Arghezi. După Ungaretti întreaga poezie italiană s-a orientat treptat spre o nouă structură expresivă, şi chiar în proză, în publicistică, în critica literară se simte o influenţă a tiparelor sale verbale. Ca orice mare poet al verbului, el devine astfel o nouă ipostază a înseşi limbii italiene, o nouă gramatică.

Aportul lui Ungaretti la poezia italiană şi universală — mai ales în direcţia mijloacelor de expresie — e deci însemnat, şi poetul era conştient de aceasta cînd scria încă în 1933, la apariţia volumului *Sentimento del tempo*, unui critic literar : *„În 19 ani am făcut pentru*

noua poezie italiană totul : sentiment, ton, ritm, imagini, sintaxa muzicală a versului, totul a izvorît din efortul meu încăpăţînat şi disperat". Antecedentul lui a fost profitabil într-o măsură oarecare chiar unor poeţi diferiţi şi nu mai puţin remarcabili, ca Saba, Montale sau Quasimodo, ce i-au fructificat experienţa şi care, împreună cu el, alcătuiesc cvartetul consacrat al poeziei italiene moderne.

Universul poetului e acela al propriei sale biografii morale şi sensibile : o biografie a experienţelor devenite materie transfigurată. Războiul trăit de Ungaretti de-a lungul celor patru ani, dragostea, moartea şi îndeosebi timpul sînt punctele lui cardinale. Timpul în poezia lui e şi succesiunea vîrstelor cu melancolia trecerii şi cu întregul cortegiu al stărilor de spirit, e şi fundalul categorial al existenţei, pe care apar şi dispar :

Cose consumate :
Emblemi eterni, nomi,
Evocazioni pure...

şi memoria obsesivă care apasă şi oboseşte, întunecă existenţa şi sufletul cu datele ei :

Fiică indiscretă a urîtului,
memorie, memorie neîncetată,
norii tăi de pulbere
nu-i nici un vînt să-i risipească oare ?

căci faptele omului îl înlănţuie mereu, ca pe Cain amintirea crimei, îi jalonează viaţa şi nu-i mai pot îngădui să-şi reînceapă de fiecare dată, cu desăvîrşită puritate şi inocenţă drumul spre moarte. În cei vii continuă fără întrerupere destinul defuncţilor, totul devine o trecere oarbă care ne refuză speranţa, certitudinea, visul.

În poezia lui Ungaretti străbate o sete ascunsă de dimensiuni imanente, un dor de imagini de dincolo, de *Astrali nidi d'illusione*, unde sălăşluieşte pacea eternă, liniştea de atîtea ori invocată, iubirea ce este ea însăşi *una quiete accese*. Această pace nu e însă tăcerea ce ne înconjoară, prezenţa mută a lucrurilor înşelătoare din preajma noastră, cuvîntul care e săpat în viaţa noastră

ca o prăpastie. Obsesia tăcerii e un leit-motiv ungarettian : „*Am populat cu nume tăcerea. Am obosit de-a mai striga fără glas. Un om trece singur / cu spaima lui mută*" ; ca şi aceea a ochilor, a orbirii :

Departe, departe
ca pe un orb
m-au dus de mînă
. . . . . .
Nodul cărărilor
are orbirea mea
. . . . . .
Dar nu din plînger' trăind
ca un sticlete orbit.

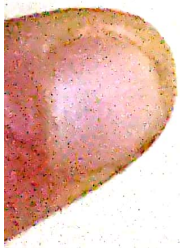
sînt motive derivate din sentimentul singurătăţii şi al destinului alienat, asemenea multora dintre elementele structurii metaforice a poeziei sale : ceaţa, pietrele, norii, zidurile, întunericul, umbrele, oboseala :

Lăsaţi-mă aşa
ca pe un
lucru
aşezat
într-un
colţ
şi uitat.

Viziunea lui are ceva de univers pietrificat, ca şi cînd o ciudată silicoză s-ar insinua pretutindenea în suflet, în lucruri, în arbori, în plante, făcînd mai rigide, mai dure conturele şi relieful tuturor lucrurilor, delimitîndu-le şi dînd chiar spaţiului dintre ele o consistenţă aproape materială. Această rigiditate nu le afectează însă pulsul vieţii lăuntrice ; dimpotrivă, pare a amplifica ecoul interior al respiraţiei fiecărui lucru şi în mod paradoxal le accentuează uneori transparenţa. Viaţa lor îi impune ritmul tăios, uneori abrupt, alteori cu mari pauze, stăpînit ca o putere pe care poetul ştie s-o dozeze armonios. Pînă şi melancolia lui universală se tălmăceşte în piatră, în roca dură a unui suflet bărbătesc în care toate acţiunile timpului şlefuiesc cristale miraculoase.

Scanned with OKEN Scanner

Astăzi, în Italia ca şi aiurea, prestigiul lui Giuseppe Ungaretti e o realitate. Tradus şi comentat pretutindeni, din păcate mai puţin decît ar fi fost necesar, mai cu seamă în semnificaţia inepuizabilă a experienţelor sale de limbaj (în sensul larg al cuvîntului), poetul a învins. Victorie profitabilă, de bună seamă, poeziei şi graiului — căci poeţii rămîn întotdeauna învinşi, chiar atunci cînd poezia lor triumfă.



SALVATORE QUASIMODO

Fluctuaţia semantică a unei terminologii, care, consacrîndu-se într-o anumită valoare calitativă, se generalizează din comoditate sau mimetism, aplicîndu-se ulterior unor realităţi diferite şi, în esenţa lor, inadecvabile — relevam şi cu alte prilejuri acest fenomen — e una dintre piedicile ce se ivesc în calea cunoaşterii aportului specific în poezie (ca şi în artă şi gîndire în general) al unei ţări. Aşa s-a ajuns, bunăoară, la a se stabili semnele identităţii între „crepuscularismul" italian şi decadenţă, condamnîndu-se astfel o mişcare cu anumite merite în privinţa orientării poetului spre viaţa de fiecare zi, spre aspectele ei cele mai banale, mai cenuşii dar atît de inexplorate în adînca lor poezie — o mişcare ce reprezenta, în felul său, reacţiunea noilor generaţii împotriva desuetudinii romantice sau a convenţionalismului academic: nu trebuie să se uite că mulţi dintre cei mai remarcabili poeţi italieni ai primei generaţii din novecento — de la Saba la Govoni sau de la Gozzano la Sbarbaro — au poposit o clipă în rîndurile crepusculariilor, aflînd nu o dată, în atmosfera respectivă, ecouri ale propriului lor suflet — într-o zonă pe care o ignoraseră înainte şi care avea să se fructifice fecund în activitatea lor viitoare.

Acelaşi lucru se întîmplă şi cu termenul, atît de larg răspîndit, de *hermetism*, care se aplică, de cele mai multe ori, unor realităţi fundamental deosebite, încît confuzia

Scanned with OKEN Scanner

devine inevitabilă. Evident, noţiunea a fost creată în legătură cu poezia franceză (Mallarmé, Valéry), dar ea s-a extins curînd şi asupra lui Góngora, şi chiar asupra vechilor alexandrini — ca Lycophron, de pildă — obscuri şi mai greu accesibili. Or, e greu de văzut ceva comun între magia cuvîntului pur, monadic, parasemantic, al lui Mallarmé (nu cu idei, ci cu cuvinte se fac versurile, spunea el), şi imagismul de un rafinat baroc al lui Góngora ; dificultatea la marele spaniol provine dintr-o acuitate metaforică şi dintr-o tensiune anticipatorie, iar inversiunea gramaticală e şi ea o formă a barocului. Tot atît de impropriu — în accepţiunea lui mallarméeană — se aplică termenul de hermetism şi unei anumite poezii italiene de astăzi. Şi calificativul se vehiculează mai cu seamă în virtutea acelei obişnuinţe a multor critici europeni, de a raporta orice fenomen la unul similar — real sau adesea imaginat prin violentări semantice — petrecut în literatura franceză.

Ungaretti, Montale, Quasimodo au fost pe rînd consideraţi hermetici sub zodia acestei deviaţii terminologice, intenţionîndu-se de fiecare dată să se califice, în fond, o anumită obscuritate, o accesibilitate mai redusă, ce se făcea simţită în unele perioade ale creaţiei lor. Că aceşti poeţi nu pot fi în nici un fel îmbrăcaţi cu aceeaşi uniformă e inutil să mai demonstrezi. Obscuritatea lor, ce poate justifica oarecum — desigur într-o altă accepţiune — noţiunea de hermetism, era în ultimă instanţă la antipodul celei mallarméene, care e de fapt un paroxism al clarităţii lucide — apropiată, în anume privinţe, aceleia ce i se reproşase, la vremea sa, lui Fòscolo, bunăoară, fără să fi trecut printre hermetici şi numele său să fi fost cîndva transcris alături de al autorului *După-amiezii unui faun*.

Ceea ce predomină în marea poezie italiană a secolului nostru este în esenţă un anume realism, o directă legătură cu viaţa şi epoca, o rezonanţă cuprinzătoare în care se disting multe din dramele, neliniştile, bucuriile şi speranţele omului contemporan — şi spunînd aceasta ne dăm seama cît de departe rămîn graniţele hermetismului incontingent şi aristocratic. Iată pe unul dintre

 aceşti *hermetici :*

Scanned with OKEN Scanner

Salvatore Quasimodo s-a născut într-o modestă familie de feroviari, la 20 august 1901, în Sicilia — insulă cu vegetaţie luxuriantă şi dezolante aridităţi, cu oameni pătimaşi în ura şi dragostea lor, cu sărăcia de tristă tradiţie a ţăranilor, cu mizeria neagră a celor fără lucru, cu orizontul imens al Mediteranei, care avea să-i legene copilăria şi primele vise de adolescent îndreptat, împotriva voinţei sale, spre tehnică. Dar curînd el părăseşte cursurile şi, ascultînd de îndemnuri lăuntrice, se consacră studiilor clasice, atras fiind mai cu seamă de greaca veche, care trebuia să-i dezvăluie frumuseţi întrevăzute încă din copilărie ; meleagurile lui natale mistuiau în văzduh mirajele sublime ale plăsmuirilor homerice, iar undeva, pe lîngă stîncile polimorfe, mai stăruiau, cu umbrele lor albastre, Acis şi Galateea, înconjuraţi de amurg, aşa cum şi-i imaginase odinioară Claude Lorrain. O dată ce-şi isprăvi studiile, Quasimodo părăseşte insula natală şi curînd îl vom găsi în cercurile scriitoriceşti din jurul revistei florentine *Solaria*, împreună cu o serie de colegi întru debut : Vittorini, cunoscutul romancier de astăzi, Pratolini, autorul *Cronicii unor bieţi îndrăgostiţi*, Bò, criticul care-i închină amplul studiu introductiv la culegerea sa *Giorno dopo giorno* [1]. În 1930 îi apare primul volum de poezii, *Acque e terre* [2], căruia i se acordă preţuirea supremă a premiului Viareggio ; tînărul poet venea într-un climat nou, pregătit de experienţele rodnice ale unor înaintaşi iluştri, şi nu mai avea să întîmpine ostilitatea iritată pe care o trezise cîndva Ungaretti.

Urmează ani de studiu profund al celor mai verificate modalităţi de expresie relevate de istoria poeziei ; liricii greci şi poemele homerice au fost pentru Quasimodo sursa principală a unui impuls către acele „*valori di qualità della parola assoluta*“ [3], despre care vorbea el însuşi. În acest sens se poate vorbi despre „hermetismul“ său, cu toate că în Italia dintre anii 1930—1940 noţiunea avea semnificaţii oarecum speciale. Vom cita o caracterizare a situaţiei făcută de criticul italian Michele

[1] *Zi după zi.*
[2] *Pămînturi şi ape.*
[3] „Valori de calitate ale cuvîntului absolut“.

Scanned with OKEN Scanner

Rago, din care se va vedea cît de departe de orice contingență mallarméeană se înscrie, în patria lui Quasimodo, noțiunea de hermetism : „*Avemmo più tosto una doppia cultura e poco dopo le condizioni politiche del ventenio fascista approfondirono lo sdoppiamento ; la retorica nazionalistica divienne la cultura ufficiale, mentre intorno a quel movimento culturale, che fu genericamente definito «ermetico», si raccoglievano le forze più giovani e in buona parte i giovani antifascisti*“. [1]

De altfel, Quasimodo, preocupat de a răspunde la marile întrebări ale epocii, reușește curînd să depășească hermetismul, apropiindu-se tot mai mult de viața contemporană cu întregul ei tumult. Cînd se dezlănțuie războiul, el trece în rîndurile mișcării de rezistență, adăugîndu-și o nouă și zguduitoare experiență, care va fi de natură să accentueze orientarea lui spre dramele omului, spre lirica de rezonanță socială.

Con noi la morte ha più volte giocato...

își va aminti el într-un vers, marcînd parcă trecerea spre maturitate, spre o nouă sinteză a existenței lirice, cînd, după epuizarea căutărilor în universul antichității eline, a avut revelația destinului omenesc, într-un moment de tragică confruntare cu întunericul.

La vita non è sogno [2], spune el în titlul unuia dintre volumele sale postbelice, replicînd personajului celebrei piese a lui Calderón, care spusese : „*Que toda la vida es sueño*“ [3] (motiv devenit ulterior unul dintre locurile comune ale romantismului decadent).

După război, cel care fusese un poet al Rezistenței își menține poziția de activ luptător pentru pace, participă

[1] „*Avurăm mai curînd o dublă cultură și ceva mai tîrziu condițiile politice ale celor douăzeci de ani de fascism accentuară dedublarea ; retorica națională devine cultura oficială, în timp ce în jurul acelei mișcări culturale, denumită îndeobște «hermetică», se adunară forțele cele mai tinere și în bună parte tinerii antifasciști.*“

[2] *Viața nu e un vis.*

[3] „*Căci viața întreagă-i un vis*“.

Scanned with OKEN Scanner

la congrese, cîntă dorul său de miază-zi, de Sicilia natală — dureroasă împletire de frumuseţe şi mizerie provenind dintr-o realitate socială de atîtea ori denunţată — şi personalitatea sa capătă o greutate specifică în cuprinsurile poeziei contemporane, în timp ce prestigiul său patronează cea de-a doua generaţie de lirici italieni novecentişti, după cum Ungaretti o patronează pe cea anterioară. Trăieşte la Milano, unde predă literatura italiană la Conservator : „*Milano,* spune el, *e un oraş în care se lucrează şi se trăieşte, în care greutatea istorică a monumentelor şi palatelor e mai puţin evidentă decît la Roma*", unde pulsul vieţii de azi e deci mai pătrunzător. Opinie cam greu de susţinut şi oarecum schematică, bazîndu-se pe un determinism sumar — dar caracteristică orientării sale.

Asupra punctului de plecare al poeziei lui Quasimodo ne manifestăm dezacordul cu acei critici care îi stabilesc o — fie şi firavă — filiaţie d'annunziană ; acel *dandy* parnasian, de o voluptate publică şi clamoroasă — care a fost autorul *Laudelor* — a putut cuceri pe burghezi prin exhibarea suficientă a unor indecenţe biografice ticluite, dar din neantul său volubil nu s-au putut naşte urmaşi, după cum din Sully Prudhomme n-a descins nimeni. Quasimodo se situează pe linia unor tradiţii italiene care îşi au originea în Tasso mai mult decît în Petrarca — în Tasso, primul mare poet modern (cum îl califică atît de îndreptăţit Carducci), suflet neliniştit, deschis noilor adieri, dar întotdeauna respectînd severa armonie prin care poezia comunică iluzoriu cu matematicile. Spuneam că e mai aproape de Tasso decît de Petrarca, păstrînd perfecta convingere că nici un poet european nu poate fi străin de marele cîntăreţ al Laurei — dar găsind că lui Quasimodo îi lipseşte acel *lamento* predominant al poetului ce spusese : „*Ed io son di quei che'l pianger giova*" [1], iar de Tasso îl apropie şi ezitarea permanentă între epic şi liric, pentru că în tonul dialogal nu se poate să nu simţi undeva o discretă tentaţie a nara-

[1] „*Ci eu sînt dintre cei cărora plînsul le prieşte*".

țiunii. Quasimodo mai are o evidentă ascendență leopardiană — nu în sensul panlirismului marelui romantic, ci mai cu seamă în acela al nudei umanități, al înaltei atitudini morale ; și tot din Leopardi sînt unele rezonanțe de *versi sciolti* [1], atît de frecvente în opera lui Quasimodo — versuri de glorioasă tradiție în poezia italiană, preferate de Fòscolo și Alfieri. Lirica lui Quasimodo nu poate fi concepută, de asemenea, fără cuceririle anterioare ale unui Ungaretti. Fără a avea fraza angulară și sincopată a lui Ungaretti, Quasimodo realizează o vizibilă concentrare, eliminînd toate superfluitățile gramaticale, sporind parcă amploarea și bogăția cuvintelor sau imprimîndu-le funcții și semnificații multiple, încît în fantezia cititorului, scurtele lui poeme se destind, căpătînd dimensiuni nebănuite ; trebuie observat că modalitatea condensării e străină aici de procedeele eliptice, care duc de cele mai multe ori la inaccesibilitate, și, oricît de stringentă, metafora lui Quasimodo vizează, în deplinul echilibru al elementelor sale, posibilitatea de înțelegere a oricărui cititor familiarizat cu poezia.

Începuturile poetice ale lui Quasimodo corespund în timp cu apariția celor mai stridente fenomene de căutare în lirica apuseană. E vremea acelei suite de școli întemeiate sub semnul inovației și uneori arogîndu-și chiar pretenții revoluționare, care culminează cu suprarealismul lui André Breton, formulat în 1924, cînd Quasimodo scria primele sale versuri, publicate apoi în volumul *Acque e terre*. Evoluția sa n-a cunoscut însă nici un moment ispita unor asemenea direcții și nici exibiționiștii de bulevard nu l-au putut număra în rîndurile lor, cum n-au putut să contamineze pe cei mai proeminenți poeți ai timpului, de la Machado și Garcia Lorca, la Blok și Esenin, de la Sandburg și Frost la Maiakovski, de la Arghezi și Ady la suedezul Lagerkvist sau la peruvianul Vallejo. Faptul poate fi pus într-o oarecare măsură și pe seama climatului literar. Italia e o țară unde frecvența și intensitatea seismelor decadente au fost minime, în ciuda vecinătății imediate a epicentrului parizian (e foarte greu, de pildă, să

[1] *Versuri libere.*

vorbești despre un suprarealism italian), și, în afară de futurismul autohtonului Marinetti, el însuși fără prea mare ecou, sau de tentația evazionismului mic-burghez, depășită treptat de către principalii exponenți ai poeziei italiene din secolul nostru, rareori s-au putut înregistra înclinații paroxistice. Explicația trebuie căutată în rezistența celor mai buni scriitori la presiunea fascistă. Dar e și un merit personal al lui Quasimodo ; de la început, poetul a abordat versul cu o seriozitate care a învins impasul și ezitarea, și întreaga lui evoluție poartă sigiliul căutării unui limbaj cît mai fidel. A fost o căutare continuă a artistului consecvent cu sine însuși, cu idealul său exprimat atît de clar într-un recent interviu : *„Linia morală a poetului — și acesta este punctul principal — e de a găsi forme proaspete în care să exprime generației sale realitatea demnității umane. Iată de ce poetul nu mai folosește formele uzate ale veacurilor trecute. Imaginea omului nu este un lucru etern. Trebuie s-o recreăm de la o generație la alta.“* E aici, formulată lapidar, însăși dialectica severă a artei sale.

Universul quasimodian e dominat de sentimentul plenitudinii inimii sale de poet, care păstrează tiparele imateriale ale tuturor lucrurilor perindate prin preajmă :

Nu-i nici un lucru care moare
fără ca-n mine să rămînă viu.

Toate aceste imagini el le comunică într-un intermitent colocviu cu un interlocutor universal, în care cuvintele se amplifică și se valorifică plastic, pe fondul unei tăceri cu ritmuri grave ; nu e, oare, această tăcere „umbra cuvintelor“, pe care o realizează poetul într-un ceas de ardență și inspirație ? Omul apare pretutindenea în centru, cu toate că asupra dramelor sale, și mai cu seamă asupra destinului contemporan, Quasimodo are o viziune proprie : el privește spre lumea mizeră a muncitorilor sicilieni în deplin consens cu *„povera gente nel senso dostoievskiano“* [1], și de aici pornirile generoase, tensiunea

[1] *„...biata lume, în înțelesul dostoievskian“.*

Scanned with OKEN Scanner

umană și un patos sustras accentelor retorice, convertit la lirismul riguros al poetului — acel lirism echilibrat și armonios, care i-a făcut pe unii critici să vorbească despre neoclasicismul lui Quasimodo.

Poetul manifestă undeva o dramă a ezitării, un sentiment de mîhnire ascunsă pentru eșecul încercării sale de a concilia două porniri antagonice. E și el unul dintre acei sicilieni goniți de acasă de o mizerie iremediabilă în cadrul circumstanțelor date ale Italiei de azi, unul dintre pribegii pe care de atîtea ori i-am putut întîlni în filmele neorealiste italiene ; dar plecarea lui, ca exponent al tuturor durerilor și aspirațiilor unui popor vitregit de împrejurări potrivnice, îi apare lui însuși ca o evadare nemărturisită. Desigur o asemenea evadare în cazul său — ca și în acela al numeroșilor săi compatrioți — are alte justificări decît o simplă căutare de existență : Sicilia nu i-a putut și nici nu i-ar fi putut oferi perspectivele de afirmare și de cuprindere a întregului orizont italian, nu i-ar fi deschis tezaurul unei cunoașteri profunde a vastei geografii spirituale contemporane și nu i-ar fi dat senzația imediată a acelei glorioase tradiții de poezie pe care se simțea chemat s-o perpetueze. Sau poate că nu e adevărat, căci Lampedusa ne demonstrează contrariul. Poate de aceea nostalgia sa include un regret ca o vinovăție sublimată, o durere de a nu fi găsit un ideal *modus vivendi* al poeziei și al prezenței siciliene. *Plîngere după Sud,* una dintre culmile poeziei sale, impresionantă printr-o extremă acuitate lirică, are de aceea subtextul pregnant al părerii de rău : am optat pentru viața generoasă, pentru dragoste, pentru liniște, pare să spună acest subtext, am naufragiat, uitînd însă ostrovul ce mi-a luminat copilăria, abandonîndu-l pe totdeauna cadenței sale tragice, între farmec inefabil și spectrală mizerie. Și poezia amintită nu e nici pe departe singura mărturie a acestor regrete. Motivul lor devine un leitmotiv quasimodian.

Quasimodo a scris în general puțin — desigur, și datorită unei particularități de structură intimă, dar și din scrupulul celui ce se supune cu strictețe propriului impuls. „*Poetul exclusiv cerebral,* spune el, *poate scrie la*

nesfîrşit — chiar zece poeme pe zi. Poetul autentic refuză acest soi de producţie cerebrală. El scrie în momente neaşteptate, în momente de dăruire totală."

Două elemente am vrea să evidenţiem în poezia lui Quasimodo, sub raportul componenţei estetice. El este unul dintre poeţii a căror operă poartă pecetea unităţii într-un asemenea grad, încît poemele se pot lipsi de titluri, devenind simple elemente ale întregului operei sale. Aceasta este o caracteristică a poeziei contemporane, iar o alta, prezentă în egală măsură în opera lui Quasimodo — mai cu seamă în volumele de după război — este acea simplitate cu efecte atît de stranii şi de neaşteptate, care domină poetica modernă.

Quasimodo a fost distins cu premiul Nobel în 1959, cînd instituţia de la Stockholm nu-şi arătase încă — aşa cum avea s-o facă ulterior — capacitatea de a fi atît de indulgentă încît să pară învecinată Crucii Roşii internaţionale. El a beneficiat de laurii Academiei suedeze într-un context măgulitor : Faulkner, Hemingway, Camus, Jiménez, Pasternak — fiind preferat unor mari poeţi ca Eugenio Montale şi Ungaretti, compatrioţii şi înaintaşii săi de a căror experienţă a profitat, aşa cum e şi firesc. [1] Şi faptul a trezit pe de o parte iritare, pe de alta înclinaţii spre a-l supraestima în peisajul liricii italiene contemporane — atitudini deopotrivă repudiabile. După o anume decantare, putem aprecia lucrurile în limpezimea ce le pune în evidenţă mai mult decît altădată, înlăturînd patima şi prejudecăţile. Quasimodo

[1] Deşi, întîlnindu-l la Bucureşti în 1960, poetul nu şi-a ascuns de loc nemulţumirea pentru că în prefaţa volumului său românesc menţionasem acest lucru ca pe un fenomen firesc în cadrul unei tradiţii. Şi toate încercările mele de a-l convinge că rostisem un adevăr evident şi că, la diferenţa lor de vîrstă, afirmaţia mea nu putea să impieteze asupra prestigiului şi gloriei sale, s-au dovedit infructuoase. Atitudine profund regretabilă şi foarte frecventă la noi, unde poetul îndată ce a scos un volum se vede descinzînd direct din Eminescu, şi anulînd întreaga distanţă care-l desparte de unicul său predecesor. Umberto Saba, deşi cel mai în vîrstă dintre toţi, respingînd aserţiunea unui critic care-l vedea scriind *„cu un ochi la vienezul Freud, şi cu altul la genovezul Montale"*, mărturisea sincer că nu i-a fost de loc nefolositoare lectura lui Montale şi îndeosebi a lui Ungaretti, nesfiindu-se să pronunţe chiar verbul *„a învăţa"*.

Scanned with OKEN Scanner

e fără îndoială un poet de seamă, dincolo de premii, de polemici şi de preferinţe. Ierarhii nu se pot stabili cu precizie matematică într-un domeniu atît de incomod tuturor aparatelor — inclusiv celui critic. Saba, Montale şi Ungaretti rămîn cei mai mari poeţi italieni ai acestui secol — şi poate că vor rămîne încă multă vreme — fără să diminueze dimensiunile nimănui : poeţii se neagă unul pe altul în spaţiul unei dialectici ideale, care nu le afectează însă nici existenţa, şi nici adevăratele lor proporţii. Ei se neagă întregindu-se, completîndu-se pe spirala înşelătoare a metamorfozei valorilor.

Scanned with OKEN Scanner

ESEURILE LUI FLORA

Francesco Flora rămîne fără îndoială una dintre personalităţile centrale din literatura italiană contemporană, pe care a ilustrat-o în mai toate compartimentele ei. Esenţială în opera sa e, desigur, masiva *Istorie a literaturii italiene,* lucrare capitală în domeniul respectiv, singura capabilă să o evoce, prin amploare şi însemnătate, pe aceea a lui De Sanctis, în care Croce vedea o capodoperă a secolului trecut şi spunea că : „...*este cel mai impunător monument al literaturii italiene, în perioada care merge de la finele operei lui Manzoni şi Leopardi, pînă la maturitatea lui Carducci*". Dar nu mai puţin interesantă este şi activitatea de eseist a lui Flora, care o întregeşte admirabil pe aceea a criticului şi istoricului literar, dîndu-ne prilejul să cunoaştem şi cîteva opinii estetice ale autorului ce se bucură de un incontestabil şi meritat prestigiu, pe lîngă faptul că lectura eseurilor sale oferă frecvente motive de delectare. Ocupîndu-se de *miturile cuvîntului,* de fenomenul *creaţiei artistice,* de raporturile poeziei cu limbajul comun sau de *arta ca metaforă,* realizîndu-şi originala sa *Introducere în gramatică* sau reluînd, pe alte baze, noţiuni de largă circulaţie (*clasici, tradiţie, universalitate),* Francesco Flora ştie să imprime fiecărei pagini un accent aparte şi să nu ne dea niciodată impresia lucrului citit aiurea, chiar dacă punctul de vedere e preluat de la un înaintaş. Să ne oprim asupra cîtorva aspecte ale acestei activităţi.

Scanned with OKEN Scanner

Voi da prioritate conceptului de *tradiție* cu toate implicațiile lui, pentru că problema constituie astăzi pretutindenea o preocupare vie — am cercetat-o și la T.S. Eliot —, fapt cu totul firesc într-o epocă de multiple confruntări, cînd aspirația spre noutate e una din realitățile spirituale cele mai evidente.

„*E, oare, într-adevăr, legitimă antiteza dintre novatorii ce vor să cînte viața modernă cu neliniștile ei intelectuale sau cu mașinile ei, și tradiționaliștii ce se inspiră din trecut în spirit și formă? Nu cred: singura antiteză va fi întotdeauna aceea dintre adevărul și falsitatea poetică.*" Iată punctul de plecare, necesitînd, desigur, cîteva explicări. Mai întîi, prin *inspirația din trecut*, autorul nu înțelege înclinația paseistă sau spiritul arierat al poetului, ce refuză orice contingență cu lumea contemporană, ci se referă doar la disputa din jurul întrebării: dacă universul civilizației de astăzi poate sau nu poate fi compatibil cu literatura; dacă privighetorile, marea, văzduhul etc. trebuie să formeze obiectul artei, sau dimpotrivă, mașinile, agitația urbană, descoperirile tehnice sînt chemate s-o alimenteze. Condiția esențială îi apare lui Flora în afara acestei false dileme: „*Adevărul sau eroarea nu constau în aderarea la modern sau vechi, ci în fidelitatea sau infidelitatea față de propria vocație artistică*". Există, însă, o posibilă vocație a trecutului? Da — dar numai în sensul pur tematic al expresiei, cum o vedem la Sadoveanu, bunăoară, căci actul creației propriu-zis readuce totul în planul actualității, reconstituie cu elemente vechi un univers de sensibilitate nouă, fără de care arta nu poate lua ființă. A accentua acestui mod de determinare e strict necesar, și Flora o face arătînd că: „*Arta nouă nu se naște în mod voluntar din cea veche, ca diferită de ea, ci se naște din viață ca un moment al vieții...*", deci toate componentele ei — inclusiv cele transmise prin tradiție — nu se împlinesc prin juxtapunere de valori, ci printr-o retrăire totală, prin transfigurarea acestor valori în tiparele sufletești ale artistului. Tradiția nu poate oferi, deci, omului de artă decît o anumită materie primă pentru laboratorul lui interior: în compoziția unei poezii noi, *Divina Co-*

mmedie sau *Canzonierul* lui Petrarca intră alături de cer, de stele, de mare, de bucurii, de speranțe etc., etc., adică *împreună* cu toată infinitatea de elemente din care se naște opera de artă, și nu detașîndu-se din cadrul acestora. Așa se și explică faptul că dacă marea e una la Blaga, și alta la Ion Pillat, tot astfel și, de pildă, tradiția eminesciană, într-un fel ne apare la Arghezi, și în cu totul altul la Bacovia. Dincolo de această metamorfoză radicală a tradiției rămîne epigonismul, care e transcriere aproximativă, și nu creație.

În legătură tot cu conceptul de *tradiție*, Francesco Flora, pornind de la necesitatea artistului de a recîștiga *ingenuitatea originară*, abordează problema culturii și a rolului ei în geneza operei de artă și repudiază opinia acelora care susțin că acumularea unor cunoștințe multilaterale ar dăuna actului creator. Cu cît materialul rezultat din succesiunea tuturor experiențelor umane e mai vast, mai bogat, cu atît și opera de artă, izvorîtă din transfigurarea lui, va fi mai profundă ; or, cărțile bune, sculpturile și tablourile de valoare, muzica sînt printre cele mai eficace modalități de a studia viața, de a-ți îmbogăți universul. „*Mitul artistului ignorant*, spune el, *care totuși nu ezită să decreteze legi, mai cu seamă prin cafenele, trebuie discreditat pentru totdeauna.*" E foarte adevărat și e foarte util s-o afirmăm, dar nu și la fel de ușor s-o traducem în realitate acolo unde falsele biografii de bulevard și de bodegă exaltă oral precedentul unor artiști cărora *partipris*-ul parazitismului le răstălmăcește viața și le deformează profilul. O remarcă și subtilul eseist italian, cînd arată că : „*Astăzi artiștii sînt prea adesea lipsiți de lumina unei culturi solide și de loc lipsiți de prezumția că ei sînt singurii judecători ai artei și că estetica nu folosește la nimic*". Am putut citi chiar și într-o revistă pariziană manifestul unor tineri robi ai Polymniei, care își propuneau să rupă definitiv cu trecutul și cu arta muzeelor, fără a roși la gîndul că nu făceau decît să repete cele afirmate de avangardiștii anilor 1920.

Cercetînd problema în cîmpul literelor italiene, Francesco Flora insistă asupra discrepanței dintre agitația ce

Scanned with OKEN Scanner

se face în jurul tradiției și situația de fapt, căci, spune el, rareori scrierile clasicilor noștri au fost mai puțin populare printre scriitori și iarăși rareori interesul pentru cele venite din afară a fost mai în contradicție cu acela pentru propria literatură națională. Ceea ce îi pare o gravă erezie este tendința de a se circumscrie tradiția la cîțiva poeți din prima jumătate a secolului trecut, făcîndu-se astfel abstracție de glorioasele epoci anterioare: „*Defăimează literatura italiană nu numai acela ce se face ecoul opiniei lui Mommsen, care susține că Italia, mare în artele figurative, n-a avut o poezie cu adevărat mare, ci și cel ce repetă că la noi lirica era încă un lucru de înfăptuit pînă în secolul al XIX-lea și că numai în acel secol a fost creată de fapt*". El consideră că, dimpotrivă, nici unul dintre scriitorii mari ai secolului trecut nu poate sta alături de un Tasso. Fenomenul e, într-adevăr, vizibil: există o predilecție pentru Ottocento, la fel de justificată însă, după credința mea, pe cît de nedreaptă ar fi trecerea lui Tasso în conul de umbră. Că lirica italiană a fost întemeiată în secolul trecut e cu neputință de susținut atît timp cît a existat nu numai Petrarca, ci însuși Dante, în a cărui *Divina Commedia* Leopardi vedea o lungă poemă lirică. Dar însemnătatea aceluiași Leopardi nu poate fi diminuată, fie chiar în comparație cu Tasso, alături de care autorul *Ginestrei* va sta întotdeauna; cred că De Sanctis a rostit un solid adevăr cînd a spus: „*Restaurator, la noi, al marii poezii este Giacomo Leopardi, a cărui lirică în ansamblul ei constituie o reprezentare completă a universului privit de la înălțimea lui Dante*". E greu de spus că în poezia lui lipsește „*orgoliul propriului cîntec*" și că, uneori, se aude o „*negare a vieții*", pentru că dialectica profundă și complexă a artei lui Leopardi rezolvă înlăuntrul ei marile probleme ale existenței și istoriei, ridicîndu-se deasupra durerii și a anxietății, pe care poetul a izbutit să le domine. Regretatul Luigi Russo vorbea cu îndreptățire chiar despre „*optimismul lui Leopardi*".

Francesco Flora consideră că adeziunea masivă la tra-
 diția leopardiană se datorește fie răstălmăcirii marelui

poet, fie unei anumite *„consuetudini autobiografice a literaturii de astăzi"*, ceea ce poate fi adevărat, dar nu reprobabil. Este evident că în poezie secolul nostru înseamnă un triumf al liricii, şi deci înclinaţia autobiografică e specifică mai tuturor iluştrilor săi poeţi. În ultimă analiză, opera fiecărui mare poet e, într-adevăr, o ideală autobiografie, dar ea e în acelaşi timp şi o autobiografie generală a omului din vremea sa, autorul luîndu-şi propria viaţă drept instrument de cunoaştere şi de expresie a lumii înconjurătoare, tot aşa cum într-o lucrare epică eroul serveşte ca mijloc de înfăţişare a unor realităţi mult mai vaste şi anecdota capătă valori de generalitate şi de simbol. Această funcţiune a lirismului s-a profilat încă din timpurile antichităţii, şi dacă Leopardi a ilustrat-o cu atîta măreţie, acesta e un merit incontestabil al creaţiei lui. Prezenţa lui e firească într-o epocă a reînfloririi lirismului, cu atît mai mult cu cît el e cel care a profetizat-o, iar prestigiul tradiţiei leopardiene nu numai că nu exclude, ci, dimpotrivă, facilitează cultul lui Tasso : n-a spus, oare, el însuşi că dacă autorul *Ierusalimului eliberat* rămîne inferior celorlalţi trei mari poeţi italieni (Dante, Petrarca, Ariosto — n.n.), în domeniul originalităţii şi al invenţiei, în schimb el *„îi egalează, dacă nu-i şi depăşeşte, prin sensibilitate, pasiune, tandreţe şi măreţie"* ? Iată, ca să zicem aşa, un elogiu al *„Liricului Tasso"* ! De altfel, în ultima vreme — Francesco Flora se referea la o perioadă mai veche, specificînd însă că, în substanta lor, paginile respective rămîn valabile în continuare — vedem un crescînd interes editorial în jurul poetului din *cinquecento*, dublat de atenţia ce i-o acordă revistele. A-l contrapune însă lui Leopardi nu mi se pare util. Ceea ce e esenţial în pledoaria lui Francesco Flora este *„un invito ai classici"*, cum singur o spune, avînd de grijă însă să adauge precizarea ce nu poate lipsi niciodată de lîngă o asemenea invitaţie : *„Clasicii se cer citiţi pentru a ne înălţa spiritul creator şi înţelesul nostru de omenie, nu pentru a ne coborî la meschinăria imitaţiilor"*.

Scanned with OKEN Scanner

QUASIMODO, ESEISTUL

Poetul Salvatore Quasimodo a desfăşurat paralel şi o activitate de eseist. Liricul italian profesează în acest sector al literaturii ceea ce s-ar numi gen scurt, adică un fel de *eseu-schiţă :* o idee, o problemă expusă în articulaţia ei principală, o latură anumită a unui poet sau prozator, un autor în totalitatea lui, prezentat însă dintr-un anume unghi de vedere — iată structura acestor pagini ale lui, în care nu o dată intervin şi profesiunea de credinţă, şi inflexiunea lirică. Distincţia are rostul simplei delimitări, şi nicidecum nu insinuează premisele unei judecăţi de valoare. Numărul paginilor, frecvenţa citatelor, pedanteria referirilor şi a trimiterilor aglomerate la subsol, ca o bogăţie de atîtea ori părelnică, nu sînt în mod obligatoriu semne de grandoare spirituală ; cînd toate aceste atribute nu servesc gîndirii profunde, originale ale autorului, cînd ele nu sînt instrumentele de investigaţie ale unui spirit pătrunzător, pornit să-şi ilustreze propriile-i idei şi concepte, rămîn în zona ignobilă a compilaţiei. Tipul de *doctus cum libro* e un simplu robot intelectual, care, dacă-l scoţi din priza bibliotecii, încetează să mai funcţioneze.

Eseurile lui Quasimodo — cele mai multe sînt adunate în volumul *Il poeta e il politico e altri saggi* — mărturisesc în primul rînd diversitatea preocupărilor lui. Mai importante pentru noi rămîn cele intitulate *Discursuri despre poezie* (*O artă poetică, Omul şi poezia, Poezia de*

după război etc.), unde opiniile lui, exprimate de obicei foarte tranşant — prea tranşant uneori ! — şi în fraze lapidare, ne permit să-i cunoaştem concepţia despre evoluţia şi funcţiunile poeziei, despre raporturile şi determinările ei. Spuneam că opiniile sale sînt tranşante, dar poetul nu vrea să treacă drept exclusivist. „*Tema poeziei rămîne deschisă la infinit*, spune Quasimodo, *şi cunoaştem, de asemenea, că infinite sînt (în raport cu artele poetice) şi căile ce-i îngăduie omului să se apropie de această fermă situare a spiritului într-o perioadă anumită a istoriei sale*". Fiecare autor, deci, nu face decît să dea un răspuns posibil la totalitatea întrebărilor ce constituie dintotdeauna problema poeziei ; un răspuns care presupune *un mod de a rezolva*, şi nu *modul de a o epuiza*, singurul valabil. Poetul italian, preluînd definiţia americanului Archibald Mac-Leish, crede că poemul „*nu trebuie să spună, ci să fie*", în spiritul cuvintelor lui Platon : „*Poezia este puterea ce poartă un lucru de la nefiinţă spre fiinţă*". A nu spune înseamnă a nu povesti, a nu relata, a depăşi falsa echivalenţă între *cuvînt* şi *creaţie*. Şi simpla înlocuire a numelui personal de la persoana a treia cu acela de la prima persoană încă nu e un indiciu de lirism. Omul aşteaptă de la poet cu totul altceva decît o simplă înfăţişare a vieţii, o topografie a realităţii înconjurătoare. Adevărul pe care-l cere el poetului e tocmai acela ce nu se dezvăluie singur, adică cel ce ţine de semnificaţiile ascunse ale cutărui obiect sau eveniment. E, într-o asemenea exigenţă, un principiu elementar al oricărui act creator ; nesocotirea lui marchează un început de decadenţă.

Sarcina esenţială a poetului e aceea de *a reconstitui o imagine a omului* în conformitate cu epoca lui. Punctul de vedere al lui Quasimodo e, în acest sens, apropiat acelui al lui Apollinaire : poetul nu poate renunţa „*la prezenţa lui într-un ţinut dat şi într-un timp exact, definit în mod politic. Şi poezia e libertatea şi adevărul acelui timp, iar nu o modulaţie abstractă a sentimentului.*" De aceea el caută să definească noua realitate artistică, pe care o constituie poezia de după cel de-al doilea război, şi stăruie asupra deosebirilor ei faţă de epoca antebelică. În ce constă diferenţa fundamentală ? În pri-

Scanned with OKEN Scanner

mul rînd în abandonarea *„conținuturilor moștenite de la un idealism indiferent"* și a vechiului limbaj poetic. Quasimodo arată (simplificînd oarecum lucrurile) că problema sensului vieții (*„del «perchè» della vita"*) s-a modificat și a căpătat cu totul altă direcție. Nu ne mai întrebăm *de ce trăim*, ci *cum trăim* — sau de ce trăim într-un anume fel, și nu altminteri. Cred că opoziția riscă printr-o rigoare exagerată, dar fenomenul, pe care încearcă să-l formuleze astfel poetul italian, e incontestabil. Nu are rost să operăm însă disocieri simpliste, afirmînd, așa cum face Quasimodo, că poetul se situează astăzi *„în spațiul său real, nu în acela ideal"*. Opoziția e falsă. Mai curînd aș spune că poetul caută să-și întemeieze simultan prezența în această dublă circumferință, să găsească acordul acestor două categorii.

O bună parte din eseurile lui Quasimodo au ca temă ceea ce numește el *poeții vechi*, adică liricii greci, Virgiliu, Eschil, Petrarca, Dante, Jacopone da Todi. Harnic traducător de poezie antică, el își teoretizează metodele, repudiind stăruința acelor specialiști care văd în actul tălmăcirii o îndeletnicire filologică și de versificație mimată, încît textele ne parvin exacte în alcătuirea lor semantică și metrică, dar *„lipsite de cîntec"*. Neavenite sînt, după opinia lui, și încercările de arhaizare după principiul învățaților, care susțin că pentru transpunerile poeților antici, limba italiană cea mai indicată ar fi aceea din *trecento*. În general, după credința lui Quasimodo — și e greu să nu-i dăm dreptate — operația traducerilor incumbă mai cu seamă poeților, și nu savanților, ce nu izbutesc să depășească stadiul corespondențelor *ad litteram*; grăitor e exemplul lui Eschil, cel mai de seamă poet al teatrului grec, pe care nu eleniștii, ci poeții l-au valorificat în adevărata lui profunzime și măreție. Nu știu însă dacă se poate susține, o dată cu Quasimodo, că grecii nu l-au iubit îndeajuns pe autorul *Orestiei*. După cele povestite de lexicograful Pollux, care arată că la o reprezentare a teatrului său s-au văzut femei avortînd de spaimă și copii murind, ne dăm seama de impresia copleșitoare a spectatorilor, iar dacă ne gîndim că marele poet tragic și-a părăsit țara plecînd în Sicilia, la foarte scurtă vreme după ce fusese premiat și trium-

fase asupra tuturor concurenților săi, vom înțelege că rațiunea acestei plecări era cu totul alta decît o bănuită subestimare, un insucces artistic. Că Aristofan consideră personajele lui statice (cum o remarcă Quasimodo) nu înseamnă nimic : să nu uităm totuși că, pe tronul tragediei, același Aristofan îl așează pe Eschil, preferîndu-i-l nu numai lui Euripide, ci și lui Sofocle.

Salvatore Quasimodo cercetează sentimentul solitudinii la Petrarca, ne oferă o imagine proprie a poetului *Divinei Commedii*, susținînd că : *„Astăzi în tăcerea poeziei italiene, în «arta rău învățată» a imitatorilor, o întoarcere la cuvîntul realist al lui Dante va îndepărta deplasatul, barocul petrarchism"*. Ca și Francesco Flora, care consideră că devitalizarea poeziei moderne s-ar datora unei excesive influențe a lui Leopardi, adesea cultivat în latura sa minoră, Quasimodo sesizează un exces de lirism petrarchian și reclamă o reactualizare a epicului și dramaticului în poezie. (Flora cerea reconsiderarea tradiției lui Tasso.) În acest sens, invocă el prezența lui Dante, precizînd că T. S. Eliot, în ciuda elogiului adresat marelui florentin, nu izbutește să realizeze limbajul lui *„vizual și concret"*, ci îl exaltă, *„vroind să justifice dificila teologie a poetului englez"*. Or, tocmai în domeniul limbajului ar fi avut de învățat Eliot de la cîntărețul Beatricei. Cred că, vorbind despre Dante, Quasimodo observă (deși el nu-și extinde exemplificarea) însuși modul în care T. S. Eliot, în celebrele-i eseuri, pledează uneori indirect pentru propria lui poezie, indiferent dacă se ocupă de Dante, sau de poeții metafizici englezi. Cît despre petrarchismul abuziv și necesitatea unei infuzii epicodramatice, punctul de vedere al poetului e, în orice caz, discutabil. În fond, el însuși în poemele sale cele mai pregnante, ca *Plîngere după Sud* sau *Scrisoare mamei*, contravine la asemenea aserțiuni. Cel mai *„petrarchian"* dintre poeții italieni moderni e poate Umberto Saba, care e, în același timp, și cel puțin unul dintre cei mai de seamă. Paradoxul face — sau poate falsul paradox — ca un poem să fie adeseori cu atît mai plin de dramatism, cu cît cîștigă o mai mare acuitate lirică. O vedem la un Esenin, la un Baco-

Scanned with OKEN Scanner

via, la un Vallejo. Epica e o altă problemă. Aici Quasimodo se întîlnește cu Brecht.

De fapt, el s-a întîlnit și la propriu cu poetul german. Așa își și intitulează unul din eseuri, în care-l prezintă cu căldură și simpatie. Alte pagini sînt dedicate americanilor W. Faulkner și E. E. Cummings (din ale cărui versuri a și tradus), italienilor D'Annunzio și Palazzeschi, francezului Baudelaire. Erudiția nu este, desigur, domeniul în care excelează. Și nici capacitatea formulărilor critice cu toată complexitatea pe care o presupun. Poetul se remarcă mai curînd, în eseurile sale, printr-un bun-simț de lector și prin intuiția artistului care este. Și tocmai aici rezidă interesul acestor pagini, care n-au nici tensiunea intelectuală, nici viziunea comprehensivă sau profunzimea eseurilor lui T. S. Eliot.

Quasimodo scrie și despre Chaplin, și despre pictură, și despre intervenția culorilor în arta peliculei. Tematica e variată — chiar eteroclită, aș spune — și totuși eseurile au o unitate, aceea — singura posibilă — a unei personalități distincte, care-și imprimă sigiliul pe fiece pagină.

Scanned with OKEN Scanner

G I O R G I O B A S S A N I

Cititorii care au avut prilejul să cunoască fie şi în traducere, capodopera lui Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Ghepardul,* au reţinut, desigur, numele editorului şi prefaţatorului său italian, Giorgio Bassani. El a avut şansa de a descoperi acel manuscris sortit unei miraculoase cariere şi l-a tipărit, urmat la scurtă vreme de nuvelele lui Lampedusa.

Giorgio Bassani e o apariţie nouă în literatura italiană, în sensul că s-a afirmat după război, şi îndeosebi în ultimul deceniu, ceea ce nu-l împiedică să fie considerat, pe bună dreptate, printre scriitorii proeminenţi din Italia de astăzi. Născut la Bologna în 1916, îşi petrece copilăria şi prima tinereţe la Ferrara, de unde era originară familia lui. Face studii universitare şi debutează editorial în 1940 la Milano *(Un oraş în cîmpie),* sub pseudonimul Giacomo Marchi, fără să beneficieze de prea multă atenţie. Participă la lupta partizanilor antifascişti şi e închis în 1943, cu puţină vreme înaintea prăbuşirii mussoliniene, iar după sfîrşitul războiului trece la Roma, inaugurîndu-şi activitatea literară, redactînd reviste şi fiind consilier al cîtorva mari edituri, pentru ca să i se încredinţeze apoi conducerea colecţiilor de poezie şi proză la Feltrinelli.

Primele lui cărţi sînt de versuri : *Storie dei poveri amanti* (Roma, 1946), *Un altra libertà* (Milano, 1952) şi, mai cu seamă, a doua ne arată un poet autentic, înzestrat cu o sensibilitate înrudită undeva cu a lui Saba

Scanned with OKEN Scanner

și a *crepuscularilor*, căutînd să surprindă, filtrate de memoria afectivă, reacțiile interioare ale omului contemporan la diferite încercări ale vieții, colocviul său lăuntric cu toate cele ce-l înconjoară. Alfabetul era discret, cu caractere abia conturate, ceea ce vom vedea că reprezintă un mod al său de a scrie, o particularitate prezentă și în remarcabila sa proză de mai tîrziu. Obligat să trec ușor peste aceste cărți, n-aș vrea să se înțeleagă că ele sînt simple incidente ale unui debut fie și semnificativ. Bassani are un loc al său în tînăra poezie italiană, care, fără să fie de dimensiuni impunătoare, nu-i poate fi contestat. Ceea ce avea să-i aducă, însă, consacrarea ulterioară era proza lui, și, înainte de toate, acea culegere, amplificată cu prilejul reeditărilor, intitulată *Povestiri din Ferrara (Storie ferraresi).*

Bucățile cuprinse în această carte, ce reprezintă, după cum s-a spus, o realizare clasică a ultimelor decenii, reconstituie o biografie contemporană a Ferrarei, o istorie a vieții și a moravurilor, o evocare a atmosferei de la sfîrșitul secolului trecut și pînă în anii de după al doilea război mondial. Cetatea glorioasă din epoca Prerenașterii și a Renașterii, patria lui Savonarola (Girolamo da Ferrara, cum i se spunea), a lui Lorenzo Costa și Dosso, a strălucitei familii d'Este, la curtea căreia fuseseră bine primiți un Giovanni Bellini, un Tizian, un Michelangelo, devine în epoca noastră un oraș provincial, monoton, plonjat într-o meschină existență burgheză, cu prejudecăți și canoane de puritanism ipocrit. Din lumea lui, Bassani își recrutează eroii aparținînd diverselor categorii sociale și urmărindu-le viața cu ajutorul unei tehnici, care e mai curînd a micului roman condensat decît a nuvelei, creionează o frescă a întregii ambianțe ferrarese. Un asemenea mic roman e *Lida Mantovani.* Reeditînd destinul mamei sale venită de la sat, o tînără fată coabitează nelegitim cu un student, care o părăsește după cîtăva vreme, lăsînd-o cu un copil. Plecînd din locuința unde trăise cu el, ea vine să-și continuie existența în odaia mamei ei, cu care împreună lucrează pentru un croitor ce-și are atelierul în altă parte. Trec luni și ani de-a rîndul într-o toropeală cenușie, care-i anesteziază aproape total simțurile, făcînd-o inca-

pabilă de orice reacţie, acomodînd-o cu viaţa de inerţie şi de mizerie, fără speranţe, fără visuri, fără nemulţumiri. De la un timp, atrage atenţia unui legător de cărţi, care-şi are prăvălia pe aceeaşi stradă, cu cîteva case mai la vale, şi astfel cele două femei încep a primi vizitele lui de o cuviincioasă insistenţă. Dar Lida Mantovani rămîne în aceeaşi stare abulică şi cererea lui în căsătorie nu reuşeşte s-o trezească la viaţă ; fără să primească răspunsul, legătorul, om mai în vîrstă, continuă să le frecventeze, vorbindu-le despre planurile lui, încercînd să le proiecteze imaginea unei abundenţe, a unei vieţi tihnite, aşa cum o vedea el în casa pe care o construia pentru o viitoare familie. Nici chiar moartea, într-o iarnă cumplită, a mamei sale nu modifică întru nimic condiţia psihologică a Lidei. Ca o halucinată asistă la ultimul spasm al bătrînei, priveşte încremenită cum degetele noduroase ale pretendentului ei închid cu gingăşie pleoapele moartei şi plînge ca într-un vis îndepărtat, plînge străin şi ireal. După ce legătorul, simţind că numai iniţiativa lui va rezolva totul, o conduce acasă, se căsătoreşte cu ea, Lida Mantovani îşi continuă noua existenţă cu aceeaşi detaşare, şi tîrziu, cînd soţul ei moare, se gîndeşte cu melancolie că n-a fost în stare să-i dăruie copilul ce-l aşteptase de la dînsa — şi astfel să-i desăvîrşească fericirea. Un *motto* din *La Princesse de Clèves*, pus în fruntea bucăţii, rezumă sensul acestei povestiri, sugerat de arta de o simplitate aproape clasică, a lui Bassani (cum se exprima un cronicar englez) : *„În sfîrşit, după trecerea unor ani întregi, absenţa şi timpul îi alinară durerea şi-i stinseră patima"*.

În *Plimbarea înaintea cinei*, vedem imaginea doctorului Elia Corcos, căsătorit cu o tînără şi umilă infirmieră şi iubit în taină şi de sora ei. Om înzestrat cu o vocaţie reală, stăruitor, onest în profesiunea lui, Corcos se realizează din plin, devine un personaj de vază al Ferrarei şi cînd moare lasă o amintire aureolată pentru urmaşi. Cu totul alta e soarta doctorului Fadigati din *Ochelarii de aur*. Excelent otorinolaringolog, el îşi cîştigă fulgerător o clientelă şi un prestigiu, demne de memoria înaintaşului său Corcos, şi se situează în centrul atenţiei unanime. Toţi vorbesc despre el, toţi se întreabă care

fată din elita orașului ar fi vrednică să-i fie soție și se îndoiesc chiar de existența unei asemenea fete, din exigențe excesive. Dar, dintr-o dată, singurătatea lui insinuează sumbra bănuială a unei inversiuni sexuale, și astfel numele doctorului apare desfigurat de stigmatul rușinii, hipertrofiat de fantezia refulată a tîrgului. Se interpretează fiecare gest, fiecare frază, fiecare atitudine a lui, se caută certitudini, indicii, puncte de reper, se violează orice discreție, și întreaga lui viață trece în focarul unei lupe uriașe. Începe decăderea nemiloasă, clienții îl părăsesc, postul de la spitalul comunal i se refuză, cabinetul e tot mai greu de menținut. Paralel ni se înfățișează anii de fascizare în spirit hitlerist a Italiei, de inițiere a legislației antisemite și tulburările sufletești ale unui tînăr student evreu bîntuit de aprehensiune în fața orizontului mereu mai posomorît. Rătăcirile lui nocturne se încrucișează adesea cu pașii de fantomă ai medicului decăzut, pînă cînd o notiță de ziar îi aduce la cunoștință că Fadigati s-a înecat în apele Padului.

Epoca fascismului revine în *O noapte din 1943*, unde personajul central, farmacistul Pino Barilari, obișnuit să stea la fereastră în fotoliul lui de paralitic, de unde văzuse cum în noaptea de 15 decembrie 1943 Carlo Aretusi ordonase masacrarea în plină stradă a unor cetățeni ferrarezi, refuză s-o recunoască în fața tribunalului care-l judeca pe asasin în anii de după război. Ceea ce-l determină s-o facă e mîndria rănită : în aceeași noapte, soția lui, după ce-l culcase, plecase la o întîlnire amoroasă și, trezindu-se și revenind la fereastră, o văzuse cînd se întorcea, dar ea intrînd în casă îl găsise iarăși culcat. A recunoaște că-l văzuse pe Aretusi în acțiune însemna deci, implicit, a arăta că-și dă perfect seama de infidelitățile soției, ceea ce, în psihologia lui de estropiat, îi pare inacceptabil. Aceeași epocă o vom întîlni și în *Ultimii ani ai Cleliei Trotti.*

Giorgio Bassani nu utilizează reflectorul violent, nu dezvăluie fapte spectaculoase, nu cultivă culoarea intensă. El rămîne poetul care evocă subtil, care cercetează realitatea mai mult în universul intim al unor eroi comuni, îi caută mai ales efectele. De-a lungul povestirilor sale eroii revin adesea, se completează imperceptibil

Scanned with OKEN Scanner

de la o bucată la alta, tot așa cum această continuitate îi permite să desăvîrșească tabloul general al orașului, atmosfera lui. Deosebit de sensibil se arată la confruntarea oamenilor cu timpul : un om e, astfel, un destin în desfășurare, o viață în albia abia sugerată a anilor care trec și cărora, ca puțini alții, știe să le surprindă umbrele lungi și să le descifreze mesajul. Povestirile lui sînt, poate, apropiate de literatura unui H. James, dar nimic nu mi se pare că le prieste ca griurile lui Cehov.

Scanned with OKEN Scanner

BRECHT, POETUL

Titlul acesta nu e o metaforă, ci are sensul cel mai propriu cu putinţă. Adică nu înseamnă că marele dramaturg german are în piesele sale un substrat de poezie, ci că, în cele ce urmează, va fi vorba despre un autor de versuri, pe numele său Bertolt Brecht. Consacrat pretutindenea ca unul dintre înnoitorii teatrului din secolul nostru, autorul *Cercului de cretă caucazian* nu poate însă fi tratat, în activitatea sa poetică, prin prisma interesului strict documentar şi de istorie literară, pentru că poezia nu înseamnă la el o preocupare subsidiară, ca la atîţia alţi dramaturgi contemporani, cum ar fi, de pildă, Tennessee Williams, care a scris, între altele, şi versuri (adesea chiar demne de atenţie !). Poezia reprezintă în opera brechtiană un vast şi important capitol, unde se vădeşte o îndeletnicire neîntreruptă şi o fecunditate hugoliană ; e suficient să arătăm că, pe lîngă cele vreo şapte sute de poeme publicate în timpul vieţii, prin manuscrisele postumelor sale s-au descoperit încă peste o mie de inedite. Însemnătatea nu ţine doar de asemenea cifre hiperbolice, care l-ar fi uluit pe Baudelaire, cel ce privea cu invidie masivul raft al hărniciei balzacine. Există critici judicioşi, ca italianul Paolo Chiarini, care consideră *„...că revoluţia realizată de Brecht înlăuntrul discursului poetic e chiar mai radicală şi decisivă — deşi mai puţin izbitoare — decît aceea operată în structura legilor de tehnică dramatică"*.

Scanned with OKEN Scanner

Portretul lui Brecht e acela al unui proletar din romanele lui Zola, așa cum ar fi arătat la începutul veacului nostru. Încă din tinerețe poetul simțea parcă nevoia să-și dezmintă pînă și prin înfățișare originea : *fiu de oameni avuți* — spune el într-un poem autobiografic. Nenumăratele fotografii din acea vreme ne reprezintă un tînăr îmbrăcat în haine de lucru, cu o șapcă de postav gros sau de piele, care poate fi luat drept zidar sau șofer. Chipul slab, cu trăsături pronunțate pretimpuriu, străjuit de umbre, avea o expresie bărbătească și dură de om încercat, pe care aparențele nu-l reținșinu-l impresionează prea mult. Mai tîrziu avea aerul franciscanului meditativ, surprins de aparatul indiscret al unui reporter fotografic în timp ce stăruie, cu privirea absentă, pe paginile unei cărți de înțelepciune ecleziastică. Nu i-au plăcut niciodată eleganța și viața mondenă, cum nu l-au atras nici una din ispitele citadine. Biografia lui e plină de epizoade anonime și a evitat să vorbească prea mult despre sine însuși. A studiat științele naturale și medicina, fiind pentru scurtă vreme, în 1918, mobilizat ca infirmier militar. A urmat o școală muncitorească de marxism, iar în timpul revoluției germane a fost membru al unui soviet de soldați. După instaurarea dictaturii hitleriste, emigrînd printre primii, a trăit în Danemarca, Finlanda, Suedia și apoi în California. Dintre toate categoriile de oameni, cel mai puțin i-au plăcut scriitorii.

Îndată după primul război mondial, tînărul Bert Brecht (cum semna el atunci) apare în tovărășia lui Becher prin cafenelele literare germane populate de poeți expresioniști, unde puteau fi văzuți Kästner, Ringelnatz, Weinert. Era o generație revoltată împotriva războiului și a mizeriei morale burgheze, dar profund confuză și eterogenă ca aspirație și structură sufletească. Spiritul lor se poate vedea dintr-un vers al lui Tucholsky, unul dintre protagoniști, care spune : *„Eu ridic vălul ce-acoperă putreziciunea, și spun : Uitați-vă !“* Această sarcină asumată, de a denunța descompunerea unei societăți și de a transcrie oroarea unor spirite neliniștite față de marasmul burghez, se perpetuează încă din lirica anterioară a marilor poeți ca Georg Trakl sau Heym, morți în fragedă tinerețe ; într-o atmosferă nebuloasă și anar-

Scanned with OKEN Scanner

hică, ea nu s-a realizat pe deplin în poezia expresionistă, sortită în cele din urmă să se risipească printre ani şi evenimente — şi Brecht e acela care profetizează că „*zilele expresionismului sînt numărate*". Drept aceea, el se şi detaşează de mişcare, orientîndu-se spre marxism şi cunoscînd în scurt timp succese răsunătoare : e salutat cu entuziasm de Hofmannsthal şi, la intervenţia prestigiosului critic dramatic Herbert Ihering, i se atribuie încă în 1922 marele premiu Kleist.

Ceea ce caracterizase debutul lui Brecht sub auspicii expresioniste era o anumită luciditate sceptică, o brutalitate a adevărurilor crude : „*Nu vă lăsaţi amăgiţi / de robii şi necazuri. / Ce vă mai poate înspăimînta ? / Veţi muri ca şi toate animalele / şi-apoi nu mai urmează nimic.*" Ancorat în plină realitate umană, poetului nu i-a fost greu să evolueze spre ideile de stînga, pentru a ajunge la un echilibru cu sine însuşi şi cu epoca sa, după cum de la început, repudiind excesul de „literatură", abstracţiunea, pedanteria şi inflexiunile esoterice, el se supune tot mai mult unor legi de artă poetică a faptului, a concretului suprem.

Faţă de realitate, atitudinea poetului e asemănătoare cu aceea a autorului dramatic : ceea ce îl nemulţumeşte profund este pasivitatea consolatoare a oamenilor, care văd în fiece crîmpei cotidian un *fapt firesc*, dacă nu o fatalitate, şi acceptă orice eveniment, fie şi neînsemnat, cu sentimentul că nu s-ar fi putut să fie altfel. E bine să ascultăm invitaţia ce ne-o adresează Brecht la începutul piesei sale *Excepţia şi Regula* : „*Sub cotidian, demascaţi inexplicabilul. Îndărătul regulii fiţi capabili să discerneţi absurdul. Cercetaţi cu băgare de seamă cel mai mic gest, chiar de e simplu în aparenţă. Nu acceptaţi ca atare obiceiul moştenit ; căutaţi-i necesitatea. Vă rugăm stăruitor să nu spuneţi : «E firesc» în faţa întîmplărilor zilnice. Într-o vreme cînd domneşte confuzia, cînd sîngele curge, cînd se ordonă dezordinea, cînd arbitrarul căpătă putere de lege, cînd umanitatea se dezumanizează... Nu spuneţi niciodată : «E firesc» pentru ca nimic din cele ce se-ntîmplă să nu treacă drept imuabil.*" E aici şi o diagnoză a frămîntărilor epocii, a tuturor contradicţiilor ei, e şi o normă de conduită

umană, dar nu poate fi ignorat și caracterul de *artă poetică*, aluzivă, al acestui pasaj : scriitorul trebuie să prezinte *datul real* în toată multitudinea relațiilor și conexiunilor lui și, departe de a *impune* publicului cititor o realitate rezolută, trebuie să-i ofere posibilitatea superlativă de a medita la dialectica ei. Deci și poezia urmează a se elibera de complexitatea unui limbaj al sugestiei multiple, al asociației, ajungînd la transcrierea directă, la selecție riguroasă și la valorificarea lirică a relatării faptelor desfășurate. Cu un asemenea crez, Brecht a traversat împrejurări ingrate și, sub anumite aspecte, abia imensul material inedit rămas după moartea lui ne poate da o imagine adevărată a unui poet adeseori silit să se disimuleze fie și prin tăcere.

Dacă în teatrul său s-a vorbit cu temei despre înclinația spre drama epică, nu e mai puțin sesizabilă și în poezie o asemenea tendință, de a nara, de a recurge nu la ceea ce s-ar numi anecdota versificată și care e un pejorativ al poeziei, ci la un fel de dialog esențializat, cu semnificații etice, cînd poemul pare o fabulă disimulată sau un apolog.

Întîlnim și la Quasimodo această „tentație a epicului", desigur mai mult teoretizată decît practicată de către însuși poetul, dar, oricum, prezentă. Să fie oare o tendință de viitor a poeziei de pretutindenea ? Credem totuși că nu, regăsind peste un secol și mai bine ideea leopardiană a supremației lirice : „*Poezia lirică poate fi considerată drept summa, culmea poeziei care ea însăși e o culme a limbajului omenesc*", spunea marele italian, și nu era greu de imaginat că la o asemenea aserțiune ar fi subscris un Eminescu, un Hölderlin, un Keats. Cititorul nostru, parcurgînd paginile cărții de față, va găsi infinite ilustrări ale acestei opinii în opera multora dintre poeții cei mai de seamă ai vremii de azi. Pentru completarea imaginii de ansamblu n-am voit să omitem și alte orientări, chiar dacă nu le împărtășim întru totul. L-am ales pe Bertolt Brecht, însă, pentru că scrisul lui demonstrează unicul fel de viață al epicului în poezie ; sensibilitatea poetului nu se mulțumește cu simpla funcțiune a catalizei, ci participă direct cu propria ei substanță la reacția care conver-

Scanned with OKEN Scanner

teşte liric elementele naraţiunii, restituindu-le ca pe o realitate nouă, cu alte aparenţe şi proprietăţi.

El nu concepe arta versului decît în funcţie de o utilitate directă, aproape materială, în vederea unei acţiuni nemijlocite asupra cititorului, ceea ce-l situează între Maiakovski : *„Trebuie să pui mîna pe condei numai atunci cînd n-ai alt mijloc de expresie decît poezia“ (Cum se scriu versurile)* şi Eluard : *„Poezia nu e obiect de artă, ci obiect de utilitate. Ea devine învăţătură despre lucruri...“ (Les sentiers et les routes de la poésie).* Intenţia sa e de a vorbi tuturora — nu însă de a se adresa mulţimilor adunate, căci Brecht nu e un tribun ca Maiakovski, ci fiecăruia în parte. De aceea, el — ca şi în teatru — luptă pentru maxima simplificare a recuzitei, căutînd alt fundament pentru o sinteză a valorilor expresive. Poezia sa, care e didactică în sensul superior al cuvîntului — în acela de învăţătură despre lucruri — operează judecăţi lirice asupra lumii şi societăţii, asupra destinului omenesc şi a tuturor viciilor capabile să-l alieneze. Aş spune că Brecht ilustrează un adagiu, prezent cu totul excepţional printre meditaţiile marelui afectiv care a fost Rilke, şi anume că *„versurile nu sînt, cum crede lumea, sentimente* [...] *ele sînt experienţe“*. Poemele lui oferă oamenilor tocmai asemenea date ale unei bogate experienţe de viaţă, sau poate, mai exact, concluziile ce se degajă din ea. Dar le oferă nu sub forma unor sentinţe sau maxime, ci, dimpotrivă, sensibilizîndu-le prin intermediul alfabetului plastic al faptelor capabile să vorbească de la sine.

A-l citi pe Bertolt Brecht înseamnă, astăzi, a cunoaşte mai bine adevăratul univers sufletesc al *omului* din Germania contemporană şi întreaga lui problematică spirituală, care, *mutatis mutandis*, e a noastră, a tuturora celor de azi. Cine-ar putea să uite pătrunzătoarea baladă a soldatului mort, în care cadavrul celui căzut în război e scos din mormînt, reexaminat de o comisie şi trimis din nou *„reglementar / pe front, să moară vitejeşte“* ! Împotriva acestei demenţe avertizează Brecht.

Scanned with OKEN Scanner

...avertizează cu glas tare, cu glas șuierat, cu glas șoptit sau fără glas... da, din păcate multe cărți de astăzi se citesc prea repede, se citesc superficial... multe biografii se descifrează sumar, multe vieți rămîn enigmatice sau obscure, multe acte se pierd neînregistrate de o receptivitate accelerată și lacunară, biciuită de egoismul crispat al unei epoci virtuoase în variațiuni pe tema infernului derizoriu... arta de a vorbi și siameza ei fortuită, arta de a tăcea... pentru fiecare din noi două albii, două vieți, două morminte paralele !... și oamenii care scriu și mistifică și vînd eufemisme artistice, vînd alibiuri, vînd măști, vînd droguri... *pseudo* și *para*, cele mai actuale particule, periplu înșelător, drum șerpuit într-un neant de unde nu se mai întorc decît solii mutismului... artistul scrie cărți cu tipar întîrziat, pagini goale pe care treptat încep să apară texte urcînd la suprafața hîrtiei ca niște înecați de demult... fie-mi primit recviemul acesta la moartea unui poet care ne-a lăsat șapte chipuri... O, cine mi-l va înapoia vreodată ?

Scanned with OKEN Scanner

I L L Y É S G Y U L A

Numele celor mai eminenţi poeţi maghiari au pentru noi o rezonanţă familiară : Vörösmarty, Petőfi, Arany János, Ady, József Attila nu mai sînt de mult în ţara noastră nişte simple portrete din galeria unei istorii literare dăscăleşti, ci realităţi vii, care ne solicită ori de cîte ori simţim nevoia de a ne confrunta cu sufletul poporului vecin, mărturisit în cîntec şi vers. În raftul unde stăruie volumele lor cercetate adesea, primită din Budapesta, s-a adăugat o nouă carte, pentru care mă închin cu mulţumirile de cuviinţă distinsului poet ce mi-o trimite, cu atît mai bucuros fiind, cu cît opera sa este a celui dintîi dintre liricii maghiari contemporani ; şi cred că cititorul nu va avea decît de profitat din străduinţa noastră de a-l face părtaş întru cunoaşterea lui Illyés Gyula.

Paul Eluard, Aragon, Cocteau îşi aminteau cu dragoste despre un prieten al tinereţii lor, un bărbat voinic şi surîzător, un atlet delicat şi sfios, care-i întovărăşea prin cafenelele pariziene, participînd tăcut la dezbaterile lor înflăcărate din preajma anului 1924 şi făcînd figura unui Creangă la Junimea. Tînărul, care invoca mereu drept scuză a tăcerii sale calitatea de „ţăran din părţile Dunării", atrăsese de pe atunci atenţia literaţilor din Capitala Franţei printr-o poezie nouă şi viguroasă, scrisă la începuturile sale în limba lui Ronsard, mînuită cu impresionantă dezinvoltură. Se numea

Illyés Gyula şi se născuse în 1902 la Racegres în Ungaria. Dar ce căuta pe cheiurile Senei ?

Originar dintr-o familie de ţărani mai mult decît săraci, tînărul de pe atunci participase de timpuriu la mişcări sociale şi luptase chiar în rîndurile armatei comuniste maghiare din 1919, fiind astfel obligat, după căderea Comunei pe care Ady Endre o salutase cu entuziasm din balconul unei case budapestane, să ia calea exilului, şi astfel Illyés Gyula se stabileşte pentru o vreme la Paris, cîştigîndu-şi existenţa pe calea unor expediente prea puţin comode. Lucrează printre zilerii uzinelor, dă lecţii şi se îndeletniceşte cu legătoria de cărţi, în timp ce, după multiple strădanii, însuşindu-şi o excelentă franţuzească, începe a publica versuri prin revistele tineretului. Locuieşte într-un hotel obscur din L'Ile Saint Louis şi frecventează localurile de pe malul stîng al Senei, unde obişnuiau să se întîlnească prietenii lui Apollinaire, care murise nu demult, stăruind pînă la ceasurile cînd se luminau în albastru zorile pe deasupra frumoaselor acoperişuri pictate de Utrillo. Era o atmosferă de euforie şi entuziasm juvenil, dar după cîtăva vreme se ivi irezistibilul dor de patrie, şi Illyés Gyula luă drumul Budapestei. Aici debutează prin 1928 cu volumul de poezii *Pămînt greu* şi se impune ca protagonist al tinerei generaţii, alături de József Attila, devenind un intim al remarcabilului poet Babits Mihály, pe atunci considerat cel mai de seamă liric maghiar, care-l face urmaşul său la direcţia revistei *Nyugat (Occidentul)*. Activitatea lui creşte şi se diversifică : alături de poezii publică o excelentă *Viaţă a lui Petőfi* şi de asemenea puternica frescă a vieţii rurale intitulată *Oamenii pustei*, unde ţăranii maghiari ai acelui timp sînt prezentaţi cu existenţa lor care perpetua, în plină epocă modernă, amintirea funestă a şerbiei feudale. Duce în tot acest timp o vie activitate antihorthystă, şi astfel, cînd naziştii pun stăpînire pe Ungaria, el e trecut pe lista condamnaţilor şi e obligat să trăiască în ilegalitate pînă la eliberarea patriei sale. După război, Illyés devine, printr-o unanimă recunoaştere, cel mai prestigios poet maghiar şi cîştigă treptat o largă popularitate dincolo de hotarele ţării, fiind tradus în principalele limbi

Scanned with OKEN Scanner

europene. Versuri noi vin să-i îmbogăţească poezia, piese de teatru, printre care *Pilda lui Ozora* şi *Facla* sînt cele mai cunoscute, un jurnal de călătorie intitulat *Variaţiuni franceze*, *Hunii la Paris*, o carte de amintiri din tinereţea lui pariziană — iată apariţii care au însemnat tot atîtea prilejuri de bucurie pentru cititori, ca şi traducerile sale numeroase din Ronsard şi Maurice Scève, din Molière şi Racine, din Apollinaire, Eluard sau Aragon.

Nici poezia românească nu i-a rămas străină, de îndată ce *Mioriţa*, Anton Pann sau Tudor Arghezi şi-au aflat în ungureşte, prin condeiul lui, corespondenţe inefabile.

Structura lui Illyés şi întregul lui univers trebuiesc văzute în lumina celor doi factori hotărîtori în evoluţia scrisului său : originea ţărănească a poetului şi marea lui familiaritate cu literatura franceză, consecinţă firească a anilor petrecuţi la Paris. Plecînd din sat, el poartă neîncetat conştiinţa clasei sale, a oamenilor printre care văzuse lumina zilei, oameni săraci şi copleşiţi de necazuri cotidiene, absorbiţi de viaţa uniformă şi apăsătoare a întinderilor, unde monotonia priveliştii leagănă printre adieri rătăcite o dezolare sufletească mistuită şi surdă :

De săraci ce eram, ne-ncetat urmăream
cu privirea pămîntul.
Ca posedaţii umblam, de la prînz începînd s-adunăm
pentru seara mîncare,
veşnic la pîndă după cartofi, după sare şi lemne,
şi-n lipsă de altele, ciorbă fierbeam din coji
de pîine uscată.

El e urmărit de soarta lor, de condiţia lor spirituală — cît e de duioasă *Elegia* sa inspirată de peronul gării Kölesd ! — şi se simte fraternizînd cu ei, pierzîndu-se în seculara şi posomorîta lor existenţă. Această înrudire e sensibilă însă în adîncurile lui şi nu se traduce niciodată clamoros, cu mari gesturi retorice, cu efecte de adeziune grandilocventă, după cum imaginea nu se realizează în culori tari, ci mai curînd se detaiează prin conturele ei, uneori îngroşate. Accentele du-

reroase şi compasiunea delicată se împletesc nu o dată cu satira discretă şi cu ironia sau autoironia specifică tonului său, amintind vagi contingenţe cu un Laforgue sau cu Babits al ultimelor poeme : asemenea ironie pare mai mult un surîs cu atît mai sesizant, cu cît e abia perceptibil. Poet al satului, Illyés Gyula nu ne apare atît prin tematica sa propriu-zisă, în ciuda frecvenţei motivelor rurale şi în genere agreste, ci îndeosebi prin caracterul reacţiilor sale, prin modul său de a privi lumea şi de a o înţelege, de a medita la destinele ei într-un spirit care este, în ultimă analiză, acela al folclorului asimilat într-un grad ce-l face de nerecunoscut. În cuprinsul prezentului volum el s-ar învecina — sub acest aspect — cu Esenin, Hughes, poeţi cu evidente interferenţe folclorice, spre deosebire de alţii, ca Ungaretti sau Brecht, la care nu se pot distinge atari elemente. Dacă există undeva tentaţia de a echivala poezia rurală cu simpla ei aparenţă tematică, facem trimiterea la pastorala rococoului ; lectura ei profund deconcertantă poate demonstra uşor că poetul rămîne cu totul străin unei asemenea lumi (chiar dacă o versifică pînă la abuz) de îndată ce o cunoaşte numai din fugare descinderi campestre sau din contemplarea unei tapiserii de Aubusson. Tot astfel, cîteva tururi de frază, refrene şi ritmuri sau asonanţe nu pot da unei poezii caracterul popular, ci sînt doar uneltele mimetismului stîngaci ; oricît ar părea de paradoxal, acest distih de Arghezi : „*Niciodată toamna nu fu mai frumoasă / Sufletului nostru bucuros de moarte*“ e infinit mai folcloric decît — cu toată ritmica populară — : „*Bucuria-n larg să cînte, / Sufletul să se frămînte*“ şi alte asemenea versuri ale lui D. Ciurezu, considerat ca exponent prin excelenţă al folclorului în perioada interbelică. Precizările ne vor ajuta să înţelegem de ce, dincolo de aerul modern al versurilor sale, scrise cu dezinvoltura celui ce a cunoscut descoperirile artei poetice contemporane, Illyés Gyula e un cîntăreţ al satului în sensul major al expresiei, un interpret subtil.

Experienţa literară a episodului parizian din biografia sa se vădeşte mai ales în primele lui culegeri, unde întîl-

Scanned with OKEN Scanner

nim frecvente apropieri de lirica precursorilor francezi ai lui Illyés. E caracteristică — o vedem încă din poemele scrise în franţuzeşte — fraza amplă, întemeiată pe largi cadenţe şi poliritmii sugestive. Urmele unei astfel de influenţe se observă şi în anumite inflexiuni de *prozaism* voit, în uşoara ostentaţie a cotidianului, profesată cu voluptate de estet. Dar el nu s-a limitat la perimetrul generaţiei sale, ci a studiat poezia franceză în întreaga ei desfăşurare istorică : a citit pe Ronsard şi — fapt demn de reţinut pentru o definiţie a artei lui — a descoperit frumuseţea savantă a lionezului Maurice Scève, a cercetat comorile secolului al XVII-lea, iar dintre moderni, cel ce l-a solicitat îndeosebi a fost Apollinaire. Şi nu fără temei !

Un francez spune că Illyés Gyula seamănă oarecum cu Paul Eluard, ceea ce e adevărat pînă la un punct ; asemenea poetului francez şi el pare a spune, dacă nu direct, cel puţin prin versurile sale : *„A venit timpul cînd toţi poeţii au dreptul şi datoria de a susţine că ei sînt adînc pătrunşi în viaţa altor oameni, în viaţa comună“*. Şi pentru Illyés poezia e neîntreruptă, e un mod de a fi al poetului, de a se situa pe sine ca simbol, în infinite raporturi faţă de o ideală galaxie a tuturor valorilor umane, după cum şi el manifestă aspiraţii spre un fel de lirism anonim, dacă-l pot numi aşa. Dar lipsindu-i poate facultatea generalizărilor abstracte, care la Eluard cristalizează în crîmpeie aforistice, Illyés Gyula beneficiază în schimb de o mai mare acuitate lirică, de o fermecătoare emoţie a concretului, a imediatului şi de un generos har al asociaţiei, care, toate, dau poeziei sale un spor de afectivitate şi de vibraţie. Structura sa îmbină elemente paradoxale : vigoarea telurică şi graţia delicată, predispoziţia pentru o expresie angulară, dar şi pentru nuanţarea subtilă, ruralismul robust al omului logodit cu stepa, dar şi rafinamentul citadinului modern, şi de aceea la o lectură fugară poetul derutează. Un grădinar deopotrivă îndrăgostit de stejari şi de crizanteme, un păsărar cultivînd cu egală pasiune vulturii şi canarii, un cetăţean al metropolei, care vine adesea să-şi caute liniştea într-o vie rătăcită pe malurile Balatonului, unde în visătoare şi

Scanned with OKEN Scanner

potolite seri de septembrie îi bat la poartă prieteni de departe.

Am încheia amintind cuvintele lui Jean Cocteau : „*Un adevărat poet se preocupă puţin de poezie. Asemenea cum horticultorul nu-şi parfumează trandafirii. Le creează doar acel regim care le desăvîrşeşte obrazul şi răsuflarea.*“ La cine se va fi gîndit, spunîndu-le ? La mulţi, desigur. Nu se poate ca şi Illyés Gyula să nu fi fost printre ei

Scanned with OKEN Scanner

Nu întotdeauna e uşor să urmăreşti echilibrul diverselor laturi ale unei personalităţi complexe, să distingi adevărata natură şi să deosebeşti nu numai domeniul principal de activitate, de celelalte, subsidiare, ci să realizezi gradul de disimulare al unei opere de literatură, măsura în care genul literar abordat de scriitor e menit, fără voie, să deruteze mai mult decît să definească. Mateiu Caragiale sau Tomasi di Lampedusa, autori de romane, sînt, evident, poeţi — şi cel de-al doilea e în egală măsură, în ciuda faptului că n-a cultivat niciodată versul — după cum, cu toată imensa lui versificare, François Coppée e un prozator prin vocaţie, care a contravenit iremediabil la adagiul lui Shelley : e inutil, e zadarnic să te ambiţionezi a spune în versuri ceea ce poţi foarte bine exprima în proză. Sînt în general frecvente cazurile prozatorilor, şi mai cu seamă ale dramaturgilor, care rămîn în esenţă poeţi. Mult mai rare sînt însă ale gînditorilor şi eruditilor, care totuşi adeseori întîrzie sub ferestrele Polymniei. Un Hasdeu, un Iorga, pentru a ne limita la două nume superlative, nu prin strădaniile lor lirice vor putea justifica vreodată admiraţia de care se bucură cu atîta îndreptăţire. Cu atît mai aparte e, de aceea, situaţia lui Miguel de Unamuno.

A fost personalitatea cea mai influentă a Spaniei de la răscrucea secolelor XIX—XX, şi pînă în 1936, cînd moare, rămîne scriitorul cel mai ascultat, dar şi gînditorul întotdeauna prezent în dezbaterile de idei ale vre-

mii. Temperamentul a fost al unui Iorga hispanic, dezlănţuit, pătimaş, gata să se contrazică (şi chiar să-şi proclame dreptul, dacă nu şi datoria de a contrazice), să-şi mustre aspru concetăţenii sau să-i exalte deopotrivă, cu tonul biblic şi profetic al unui *vates* providenţial. Dar un Iorga, poet prin excelenţă, spirit anxios, capabil de mari mutaţii, înclinat spre asceză mistică, în sensul tradiţiei spaniole a unor Tereza de Jesús, Luís de León, Juán de la Cruz, dominat de fantezie, halucinînd sub cerul mare şi vid al Castiliei : *„Tierra nervuda, enjuta, despejada, / madre de carazones y de brazos"* (*„Ţară nervoasă, uscată, deschisă, / mamă de inimi şi de braţe"*), unde *„toma el presente en ti viejos colores / del noble antano"* (*„prezentul căpătă în tine vechile culori / ale nobilului odinioară"*). A suferit din cauza convingerilor sale, nu o dată haotice, a trăit exilat în Insulele Canare şi apoi în Franţa, unde redactează un ziar de opoziţie. A fost deputat republican şi profesor la vechea şi prestigioasa Universitate din Salamanca. Amploarea erudiţiei sale ne-o arată nu numai diversitatea materiilor predate (elina, filologia comparată, gramatica istorică), ci şi catedrele la care concurase înainte : estetică, logică, metafizică, latină, ca şi vestitele *Ensayos*, ce-l consacră printre filozofii timpului său, aducîndu-i o infinit mai mare popularitate în lume decît i-a putut face poezia lui. Şi totuşi, în orice domeniu de activitate, acest multilateral a fost şi rămîne înainte de toate un poet, unul din marii poeţi, unul dintre glasurile grave, tulburătoare, care au rostit într-o epocă de agonie şi somnolenţă cîteva adevăruri dureroase şi, chiar atunci cînd s-au rătăcit, au păstrat frecvenţa marilor altitudini umane.

Om al generaţiei de la 1898 — *noventayochismo*, cum o denumesc istoricii literari ai Spaniei —, mai mult chiar, întemeietor şi ideolog al acelei generaţii de patrioţi, care, după înfrîngerea ţării, au dat semnalul de alarmă clamînd în numele unei regenerări a valorilor degradate în lîncezeala restauraţiei reacţionare, Unamuno se întîlneşte cu Antonio Machado în aspiraţia spre o nouă sinteză a tradiţiei hispanice şi a culturii europene. Ca şi autorul *Solitudinilor*, el reprezintă, după cum observă José Maria Castellet, o reacţie împotriva simbolismului şi, faţă de

verlaineianul : *„De la musique avant toute chose"*, formulează principiul contrariu : *„Algo que no es musica es la poesia"*. Nu cred însă că eseistul spaniol are dreptate cînd consideră poezia lui Unamuno total opusă unor George, Rilke, Valéry : cu Stefan George şi Valéry nu poate avea într-adevăr nimic comun, dar în privinţa lui Rilke nu se poate susţine acelaşi lucru. Un poem ca *El Cristo de Velásquez*, *Psalmii* sau aceste versuri către cititor :

Cuando vibres todo entero
soy yo, lector, que en ti vibro [1]

ca şi atîtea altele, nu pot să nu ne asocieze vecinătăţi rilkeene. Un poem al autorului *Elegiilor duineze*, ca bunăoară acesta, cunoscut în traducerea lui Blaga : *„Mare e moartea / peste măsură, / sîntem ai ei / cu rîsul în gură. / Cînd, arzătoare, viaţa / ne-o credem în toi, / moartea, în miezul fiinţei, / plînge în noi"*, răspunde ireproşabil conceptului unamunian de *„sentiment tragic al vieţii"* şi de asemenea obsesiilor sale tanatologice.

Reacţionînd împotriva simbolismului şi postsimbolismului modernist, Unamuno refuză, de fapt, truculenţa şi estetismul frivol — adică, pentru a ne limita la perimetrul hispanic, tocmai ceea ce constituia latura minoră, îndoielnică, a poeziei şi orientării remarcabilului său contemporan şi rival, Rubén Dario. Refuzul acesta îl profesează el în numele realismului, care avea să ducă la originala şi atît de caracteristic spaniola creaţie a lui Machado. Pentru Unamuno, lirismul e înainte de toate o problemă de atitudine în faţa vieţii, în faţa timpului şi a destinului uman. Universul său se reduce la cîteva categorii — dar esenţiale, la cele de maximă gravitate : viaţa, moartea, aspiraţia spre absolut, iată polii acestei poezii ce ignorează voit voluptăţile jocurilor savante şi se reclamă de grandoarea nudă a Castiliei, mereu la antipodul exuberanţei andaluze. El e duşmanul iluziei şi al convenţiei ipocrite, e adversarul neîmpăcat al existenţei meschine, al acelei lîncezeli confortabile, care înseamnă laşitate,

[1] „Cînd vei vibra cu-ntreaga ta fiinţă, / eu, cititorule, voi vibra în tine."

fugă de adevărurile grave, strategie a compromisului cotidian, a mistificărilor inocente, a jumătăților de măsură. În poezia lui răsună revolta împotriva asimilării omului cu lumea vietăților mărunte, împotriva tuturor hotarelor ce mărginesc marile elanuri, împotriva timpului dizolvant. În acest sens trebuie înțeleasă metafora : „O, *adevăr, tu ești moartea*", și nu în acela al agnosticismului, căci este vorba despre *Adevăr* cu literă mare (*„Verdad"*), și nu despre un adevăr dat. Despre adevărul universal. Poetul spune :

Buscando la Verdad va el pensamiento,
y el no es sino la busca ;
si al fin la encuentra,
se para y duerme... [1],

căci îndoiala e hrana gîndirii, e sentimentul etern. Ceea ce repudiază Unamuno e *sentimentul mediocru al certitudinii*, și nu *certitudinea însăși ;* e satisfacția mărginită, care sclerozează și anchilozează spiritele, sortindu-le unei captivități de somnolentă aureolă. Și era necesară o asemenea viziune în Spania acelui timp de crepuscul, cînd pînă și sybaritismul devenise o caricatură lamentabilă. Voi reaminti un aspru catren al lui Machado, pe aceeași temă, tocmai pentru a argumenta realitatea acestei necesități : *„Spania noastră cască. / Oare de foame, de somn, de plictis ? / Doctore, poate stomacul i-e gol ? / Golul e mai degrabă în cap..."*

Iată, deci, încă o dată, sensul neliniștii lui Unamuno, biciuitoare, șocantă pentru cei deprinși să vegeteze în atmosfera stagnantă a unor poeți ca Nuñez de Arce sau Campoamor. Neliniștea lui e antidot împotriva celor obișnuiți să mimeze un anumit gest al struțului sau să-și organizeze în limitele platitudinii, fie și euforice, un confort iluzoriu. Unamuno s-a străduit să-și învețe contemporanii, să-i deprindă iarăși cu marile întrebări, cu marile dimensiuni — să reaprindă flacăra revoltei, a neliniștii, a acelui *nobil odinioară*, care patinează peisajul lunar al Castiliei. El nu atinge echilibrul, unic în epocă, al lui

[1] „Gîndirea umblă căutînd Adevărul, și ea nu e decît această căutare ; / dacă-l găsește, / se oprește și-adoarme..."

Scanned with OKEN Scanner

Machado, și uneori poezia lui se deplasează de la asceza castiliană la disperarea lui Kierkegaard, cînd își strigă „*tristul neant*“ sau îl proiectează sumbru asupra lumii : „*Căci totul va muri / și în tăcerea infinită / speranța va dormi pe totdeauna*“. E cuprins de un patos tulbure, are momente de ebrietate individualistă, cînd flagelează și se autoflagelează ca un Iov absurd. Pînă și cîntecului său îi adresează o întrebare sinistră : „*O, cînt al meu, unde vei putrezi ? / În ce ungher ascuns te vei retrage / ca să-ți dai duhul ?*“ Dar, cum spuneam înainte, din fericire, el însuși știe să se contrazică. Lumina triumfă totuși în poezia lui. O flacără mai mult decît lumină, pentru care visase Altarul gigantic al Castiliei.

Scanned with OKEN Scanner

L U Í S C E R N U D A

Mă gîndisem să scriu despre el cînd va sărbători şaizeci de ani de viaţă, dar moartea mi-a luat-o înainte, celebrîndu-l ea printre cei de curînd aleşi să cunoască tărîmul de nicăieri al Cîmpiilor Elizee : din solarul Mexico, unde poposise într-o călătorie, ne vine vestea că Luís Cernuda, unul din cei mai mari poeţi spanioli ai vremii noastre, ne-a părăsit pe totdeauna. Aşadar, după Machado, Jiménez, Salinas, Emilio Prados, iată un alt poet al Spaniei care se stinge în exil. Cine va măsura durerea unui popor, care-şi risipeşte mormintele poeţilor pe toate meridianele lumii ?

Luís Cernuda, liric strălucit, a fost o prezenţă de suavă discreţie. Pictorul Gregorio Prieto, colegul şi portretistul poeţilor din generaţia de la 1927, care l-a găzduit o vreme în locuinţa lui londoneză, povestea despre austerul lui musafir că lucra fără întrerupere, izolat într-o odaie retrasă. Numai cînd auzea că a sosit vreun andaluz rătăcit prin metropola septentrională, se grăbea să-l întîmpine cu sentimentul că-şi revede propria ţară.

S-a născut în 1904 la Sevilla. Unii dau ca dată a naşterii sale anul 1902, ceea ce e fals ; un literat serios ca José Maria Castellet, într-o lucrare relativ recentă (*Veinte años de poesia espanola*, Barcelona, 1960), o păstrează pe cea dintîi. Studiile şi le urmează în oraşul natal, patrie a multor poeţi, de la Fernando de Herrera la Vicente Aleixandre. Îşi dă licenţa în drept şi, după

ce predă o scurtă vreme limba spaniolă într-o şcoală franceză, se instalează la Madrid. De altfel, încă din anii studiilor începe să publice, în *Revista de Occidente* şi în *Litoral*, poeme influenţate uşor de Rubén Dario şi mai cu seamă de Jiménez. Ulterior, el intră în atmosfera generaţiei de la 1927 — e cel mai tînăr dintre poeţii ei — şi încă de la primul său volum, *Perfil del aire (Profilul aerului*, 1927), îşi vădeşte personalitatea distinctă printre atîţia confraţi de talia unor García Lorca, Guillén, Alberti, Diego, Salinas, Aleixandre. Punctul de plecare al acestor poeţi, în materie de crez artistic, era, cum o arată Cernuda în unul din excelentele sale eseuri, *„el cultivo especial de la metafora"* (cultivarea în mod special a metaforei) în spiritul cultismului gongoric, pe care-l descoperă cu entuziasm. De aici şi denumirea lor de generaţie a anului 1927 — an cînd se împliniseră trei secole de la moartea (1627) lui Don Luís de Góngora y Argote, marele poet baroc. În acel an, Federico García Lorca şi-a scris (rostind-o şi în chip de conferinţă) vestita lui pledoarie pentru Góngora, considerîndu-l *„părintele liricii moderne"* şi căutînd să-l apere de incomprehensiunea veninoasă a grămăticilor (*„glasuri obscure şi nearticulate"*, *„glasuri fără lumină şi spirit"*, cum îi numea el), care sînt capabili de înverşunare nu numai la adresa contemporanilor ce-i complexează, ci uneori chiar faţă de înaintaşii cei mai îndepărtaţi în timp. Acest *„cultivo especial de la metafora"* nu era, desigur, o formă de epigonism tardiv, o reeditare servilă a barocului spaniol. Descoperirea lui Góngora se sincronizează cu aceea a romanticului Gustavo-Adolfo Bécquer, poet de o vibraţie sensibilă şi de o profunzime a cîntecului îmbinată cu expresia de maximă simplitate, care-l fac pe Rafael Alberti să-l situeze alături de Eminescu. O atenţie deosebită se acorda şi folclorului — şi dintr-o asemenea sinteză se alimentează lirica respectivei generaţii, aducînd o puternică undă de noutate şi îmbogăţind substanţial poezia spaniolă contemporană, cu atît mai mult cu cît reprezentanţii ei sînt individualităţi distincte, urmează căi deosebite, potrivit talentelor şi înclinaţiilor fiecăruia. Printre ei, *„superba voce a lui Luís Cernuda sună original"*, spunea García Lorca în 1936, cu puţin înainte de a fi fost ucis. Şi de

Scanned with OKEN Scanner

atunci originalitatea lui Cernuda a devenit tot mai acuzată. Cînd în 1958 își adună opera poetică în volumul *La realidad y el deseo (Realitatea și dorința)*, reluînd titlul unei mai vechi plachete, critica a observat că locul lui în lirica hispanică a secolului al XX-lea e dintre cele mai însemnate.

După asimilarea multor experiențe literare, Cernuda a fost unul dintre cei ce au ascultat cu atenție și poezia lui Antonio Machado, severul cîntăreț al Castiliei, care spusese : *„Los buenos poetas son parcos en el empleo de metaforas"* (*„Poeții buni sînt sobri în utilizarea metaforelor"*) și — mai cu seamă aceasta avea să-l solicite pe Cernuda : *„la palabra escrita me fatiga cuando no me recuerda la espontaneidad de la palabra hablada"* (*„cuvîntul scris mă obosește ori de cîte ori nu-mi amintește spontaneitatea cuvîntului vorbit"*). Repudierea limbajului contorsionat, artificial, voit *„poetic"* o va reține și, ulterior, el însuși va cultiva o expresie întemeiată pe *„los vocablos de empleo diario"* (*„cuvintele de utilizare cotidiană"*) și, încercînd să se caracterizeze sub acest aspect, va vorbi despre *„el lenguaje hablado y el tono coloquial hacia los cuales creo que tendi siempre"* (*„limbajul vorbit și tonul colocvial către care cred că am năzuit întotdeauna"*). Preocupările lui s-au dirijat și spre poezia lui Hölderlin. A tradus din marele poet german și i-a închinat pagini de exegeză judicioasă. Versurile sale de maturitate vădesc, poate, mai puțin o influență directă, și mai mult o înțelegere a poeziei, o apropiere de adîncimile ei străvezii, care sînt în spirit hölderlinian. Anii, cu trecerea lor, care-l îndepărtează tot mai mult de universul copilăriei, tragismul condiției umane într-o epocă de incertitudine și de neliniști, aspirația către lumina generoasă a peisajului andaluz, melancolia solitudinii și durerea îndelungatului exil — iată principalele motive ale liricii lui Cernuda. O dragoste mistuitoare de patrie se împletește cu umbrele cuvintelor triste, murmurate de cel ce simte că nu-și va mai vedea niciodată ținuturile copilăriei, așa cum le întrezărește uneori, învăluite în pulberea soarelui sudic și înecate într-o vegetație de risipă. Adeseori, umbrele îl copleșesc și-l supun resemnării, ca în pătrunzătoarele sale *Impresii de exil*, cînd un bă-

Scanned with OKEN Scanner

trîn venit de undeva îi evocă, într-o atmosferă de pustiu, numele Spaniei : *„densă ca lacrima ce cade / o vorbă se desprinse : Spania. / O oboseală fără nume / mi se rotea în creier. / Scări mari aproape-ntunecate / am coborît şi mă trezii în stradă, / şi-alăturea de mine îl zării / pe-acelaşi om tăcut ce mă urma / vorbindu-mi despre lucruri ne-nţelese, / cu-accent străin / ca de copil cu voce-mbătrînită. / Mă urmărea mergînd de parcă singur, / strivit de-o greutate nevăzută, / purta în spate piatra de pe mormîntul lui. / Deodată se opri. / «Spania», zise, «Un nume. / «Spania a murit.» Era un colţ / de uliţă pustie şi-l văzui / în umbra umedă cum piere.“* Altă dată însă, dimpotrivă, se simte trăind în viitor, cînd *„omul va fi liber“*, va triumfa asupra *„tenebrelor şi a ororii“*.

A fost făcut să fie un cîntăreţ al luminii şi-al sufletelor migratoare prin anotimpuri de vis. N-avea temperamentul luptătorului. I-ar fi trebuit exuberanţa Sevillei natale ca să-i aline melancolia de solitar şi i-ar fi trebuit aerul tare al ţării lui, pe care a fost nevoit s-o părăsească atunci cînd o vedea invadată de întuneric. Viaţa l-a purtat pe meleaguri îndepărtate şi prea arareori i-a dezvăluit bucuriile ei. Cea mai mare parte a exilului şi-a petrecut-o ca profesor la un colegiu din Massachussetts, lucrînd mereu, scriindu-şi poemele şi studiile dedicate unor Garcilaso, San Juán de la Cruz, Hölderlin. Goethe, Keats. Una dintre culegerile sale se intitula *Unde sălăşluieşte uitarea.* E singura ţară pe care n-o va cunoaşte niciodată.

Scanned with OKEN Scanner

JORGE GUILLÉN

Cînd pronunţi numele de Guillén, la noi înseamnă mai totdeauna, Nicolas. Aiurea înseamnă în primul rînd Jorge. În *Glosele* mele *răzleţe*, am încercat să explic oarecum fenomenul, sugerîndu-i şi semnificaţiile. De data aceasta să ne oprim şi noi asupra remarcabilului spaniol. Să încercăm a-l vedea mai de-aproape. Să nu-l căutăm în Spania. Se va împlini în curînd un sfert de secol de cînd, exilîndu-se, a părăsit-o, stabilindu-se în America, aşa cum au făcut un Jiménez, un Alberti, un Pedro Salinas. Şi cîţi alţii. I-am evocat altădată, cînd vorbeam despre destinele poeziei iberice.

Locul lui Jorge Guillén se delimitează în cadrul acelor strălucite decenii de fervoare hispanică, în care criticul Azorin identificase simptomele unui al doilea secol de aur. După generaţia ce se mîndrise cu nume ca Unamuno, Machado, Ramón del Valle-Inclán, Pio Baroja, Jiménez sau ilustrul învăţat Ramón Menéndez Pidal, — admirat pînă şi de García Lorca, prea puţin dispus, în general, pentru asemenea sentimente la adresa cărturarilor — o alta urmează imediat, prelungind peisajul acesta cu înalte reliefuri. Amintindu-şi de bunul său prieten Lorca, Jorge Guillén îşi mărturisea de curînd nostalgia anilor cînd, spunea el : *„Eram paşnici, cu o comunitate de preocupări şi de gusturi ce mă făcea să încerc, de o manieră directă, sentimentul acelei unităţi căreia i se dă denumirea de «generaţie». Pedro Salinas şi eu, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Ra-*

fael Alberti [...] Cîţi poeţi ! Îi uneau afinităţi nu întru totul directe. Şi cît sînt de deosebiţi !"

Şi cît de nobilă era prietenia lor — aşa cum nu se putea realiza decît între oameni care iubeau într-un atare grad poezia, încît erau capabili s-o vadă chiar şi atunci cînd o întîlneau în volumele altora. Mai e nevoie să precizez că, în prealabil, trebuie s-o fi întîlnit în ale lor ? Într-o formă sau alta, aproape toţi poeţii timpului plonjau în realitate, şi în orice caz nici unul dintre ei n-ar fi acceptat o profesiune a jocului şi a gratuităţii, nici unul nu credea că versul e un simplu miracol al verbului pur.

E adevărat că majoritatea acestei generaţii se îndepărtase de simplitatea ascetică a lui Machado, care continua filonul îndepărtat al unor Jorge Manríque sau Luís de León, şi gravita spre limbajul complex al tradiţiei barocului spaniol ; García Lorca a şi scris, de altfel, un amplu eseu de reabilitare a lui Góngora, apărîndu-l de grămăticii încăpăţînaţi să nu accepte decît construcţiile ce le sînt cunoscute. Despre Góngora scrie şi Dámaso Alonso, iar Rafael Alberti încearcă să reia un motiv gongoric *(Soledad tercera)*. Mai puţin înclinat spre expresia de exuberanţă metaforică, Jorge Guillén aparţine totuşi aceleiaşi familii, prin tendinţa lui spre o poezie elaborată şi densă, cu inflexiuni abstracte şi cu alcătuiri adesea eliptice, urmărind o maximă concentrare a versului, o armonie de cristale cu tăietură surprinzătoare.

Fără îndoială că, pe plan universal, Jorge Guillén se ataşează, într-un anume sens, acelui compartiment unde T. S. Eliot se întîlneşte cu Valéry ; a spune însă că el resimte influenţa simbolismului francez, aşa cum se aude uneori, e, desigur, impropriu. E bine că de data aceasta însuşi un francez, Claude Vigée, caută să restabilească adevărul, precizînd că : *„Comparaţii grăbite avură drept efect faptul că Guillén a apărut în ochii unora ca epigon al simboliştilor, ca o tardivă încarnare spaniolă a lui Mallarmé şi Valéry"* şi că asemenea eroare tinde *„...să amplifice confuzia care domneşte în prezent în domeniul criticii poetice occidentale"*. Rămîne de văzut în ce măsură poate figura Valéry printre simbolişti ; altminteri, în ce-l priveşte pe liricul spaniol, Vigée are deplină dreptate.

Scanned with OKEN Scanner

Dincolo de similitudinile de expresie — vom reveni asupra lor — poezia lui Guillén este *„elevacion de la Claridad"* şi se situează de cele mai multe ori la antipodul lui Valéry, care vede : *„Că universul e doar un cusur / în puritatea Nefiinţei"*, că soarele *„maschează moartea"* şi răspîndeşte minciuni deasupra absolutului (*„Toujours le mensonge m-a plu / que tu répands sur l'absolu"*), iar ideile sînt *„...secreţi păianjeni / în întunericul din tine"*.

Idealul lui este lumina înaltă, plenitudinea vieţii, bucuria solară a zilelor primăverii : *„Cînd dimineaţa îşi poartă aleile / de plopi înverziţi / după urmele fremătătoare / rămase prin frunzişuri, / în cinstea sinuoasei înaintări, / care armonizează în cor / ondulaţia dulce a cerului / de dincolo de vînt / şi cursul acestor podoabe / ce plutesc, ascuţite."* Acelaşi peisaj castilian, aceeaşi prezenţă a vîntului, a ploilor dispărînd la orizont, a florilor de cîmp, crescute prin lanuri de grîu, pe care le cunoaştem din ciclul lui Machado, *Campos de Soria*, căci Valladolidul natal al poetului e aşezat pe acelaşi Duero ce murmură versurile lui Don Antonio. Dar funcţiunea acestor elemente e alta. Ele nu capătă atît o valoare de circulaţie emotivă, cît mai cu seamă una de incantaţie. Lirismul se obiectivează — aici e punctul său de contact cu Valéry — şi expresia se împlineşte cu transparenţe abstracte, cu echilibrări geometrice : *„Dorinţele vaste ! Într-un punct converg. / O, zenitul, unicul ! O, clarul, intactul !"*

Abstracţiunea este însă uneori obositoare şi aduce un aer de răceală în poezia lui Guillén, un abuz de concepte, care-i diminuează frecvenţa sensibilă şi intensitatea. Înţelesul pare cifrat, fluiditatea dispare lăsînd loc unei sacadări stenografice, iar metafora se închide ca o volută complicată. Sînt, oare, asemenea momente semnele unei infuzii de ermetism *à la française* ? Guillén a cunoscut poezia lui Mallarmé, a tradus *Cimitirul marin* al lui Valéry, dar sursa pasajelor dificile din scrisul său e înainte de toate autohtonă, venind din barocul în care García Lorca vedea o manifestare specifică a geniului spaniol. De aceea, adeseori, cititorul din Spania receptează în mod firesc ceea ce străinului îi este mult mai greu accesibil. Hispanista franceză Mathilde Pomés povesteşte

despre un băiat ce servea într-o cafenea din Madrid şi recita din *Romancero gitan* al lui Lorca versuri pe care îi venea greu să le priceapă, dar le iubea şi le învăţase pe dinafară. Să ne gîndim la noi înşine : care dintre poeţii noştri cei mai moderni nu invidiază metafora cîntăreţului popular, cînd spune că voinicul îmbătrîneşte *„De pulberea drumului, / de spicul omătului, / de cîntecul cucului“* ? E lesne de înţeles o atare metaforă ? Nimeni n-ar putea-o susţine. Şi totuşi, ţăranul din cel mai îndepărtat sat o îngînă, o iubeşte şi o simte în toată pregnanta ei frumuseţe, chiar dacă n-ar fi în stare s-o explice la modul criticului literar. Precizarea e utilă, pentru a se vedea cît de riscante sînt judecăţile simpliste, care, ignorînd întreaga reţea de implicaţii a unui fenomen literar, îl tratează cu sentenţioasă superficialitate.

Cînd scriam că Jorge Guillén e, prin esenţa artei sale, opus unor Mallarmé sau Valéry, mă refeream însă la sensul mesajului său. El este un poet al afirmării (şi nu al îndoielilor), care aduce, în contextul anxios al liricii moderne, accente puternice de încredere şi vitalitate explozivă. Pînă şi moartea o bravează, opunîndu-i bucuria de a te naşte : *„Înainte, acum, totdeauna / să te naşti, să te naşti, să te naşti“*, iar cînd o priveşte în faţă se simte însufleţit de horaţianul *„Non omnis moriar“* : *„Nu, moartea nu va fi fatală [...] Acelaşi mormînt / păstrează partea ce rămîne vie / eternizînd fiinţa...“* Viaţa nu înseamnă irosire zadarnică, iar poetul nu cunoaşte frecvenţe obscure. Totul e lumină şi fecunditate, frumuseţe neistovită, care mereu revine în ritmul generos al timpului : *„O, lună ! Cît april ! / Ce vast şi dulce-i văzduhul ! / Tot ce-am pierdut odată / va reveni cu păsările !“* Nici o clipă nu cedează posomorîtei solitudini, neantului sau meditaţiei sumbre. Iată de ce, chiar şi lipsit de grava dimensiune a dramei, universul lui e al poeziei moderne majore, al înălţimilor — în purităţea şi transparenţa cărora îmi place să-i văd profilul atît de caracteristic hispan, stăruind ca o stîncă suspendată deasupra Duerului, undeva prin natala-i *„Castilla la vieja“*.

Scanned with OKEN Scanner

NOUL LAZARILLO

Lazarillo de Tormes, primul şi cel mai însemnat dintre romanele picareşti spaniole, apărut în sec. al XVI-lea, nesemnat, — parcă anume ca să dea posibilitatea viitorilor istorici literari de a-şi încerca perspicacitatea şi puterea intuiţiei — a inaugurat un gen care avea să se ilustreze pînă după 1700 şi să-şi vădească influenţa în mai toate marile literaturi europene : francezii Scarron şi Le Sage, englezul Richard Head, germanii Harsdorfer sau Grimmelshausen sînt mărturie. Eroul acestei cărţi anonime, care îşi povesteşte viaţa, isprăvile şi necazurile (*„sus furtunas y adversidades"*), face parte de mult din galeria personajelor celebre, rămase în chip de simboluri mereu mai ample, întotdeauna capabile să se adapteze oricărei epoci, să-şi regăsească profilul şi existenţa în realităţile ei. Adormit în somptuosul *siglo d'oro*, o dată cu necunoscutul său autor, Lazarillo continuă să-şi plimbe umbra printre noi. Dar iată că un spaniol a reuşit să-i descopere urmaşul care-i perpetuează, în plină contemporaneitate, umila şi năzdrăvana genealogie ; aşa s-a născut noul Lazarillo de Tormes, eroul lui Camilo José Cela şi, o dată cu el, una dintre cele mai de seamă cărţi ale prozei hispanice din secolul nostru. Carte de o fermecătoare simplitate umană şi de o irezistibilă poezie, romanul lui Cela are vigoarea şi frumuseţea plantelor care cresc în sălbăticie, logodite cu vîntul şi pulberea ;

creşc printre anotimpuri, sub focul oblic al unui soare ce le veghează strania desăvîrşire.

Am scris altă dată despre autor şi despre sinuoasa traiectorie ce l-a adus în rîndul celor ce se împotrivesc tiraniei. Noul *Lazarillo* are şi el un asemenea subtext de satiră subţire, de surîs amar, care traduce durerea şi îndoiala. Însăşi reluarea picarescului nu e lipsită de semnificaţii. Tipul *picaro* (golan, pişicher, vagabond cam dubios) s-a definit cîndva într-o Spanie unde fastul curţii şi elanurile de cuceritori ale unor monarhi orgolioşi ascundeau mizeria crasă a mulţimilor. Chiar nobilimea măruntă încerca zadarnic să-şi mascheze, cu ifosele şi cu o gesticulaţie cam teatrală, existenţa destul de precară. Motivul tuturor aventurilor unui *picaro* era în fond foamea, care-l purta în hoinărelile lui nesfîrşite şi îi condiţiona deopotrivă psihologia şi candida lipsă de scrupule, atît de caracteristică vestitului Lazarillo de Tormes, iar bogata tipologie a diverşilor eroi, ce defilează într-o asemenea carte, nu făcea decît să completeze peisajul social. A readuce în Spania actuală motivul picaresc înseamnă, deci, implicit a facilita cititorului asociaţii firesti cu stările de lucruri din epoca respectivă, a-l trimite aluziv la termenul de comparaţie, a-i sugera acelaşi context de mizerie materială şi morală — ceea ce cartea lui Camilo José Cela izbuteşte din plin. Tîlcul acesta îl descifrezi de îndată ce pătrunzi în lumea pe care o străbate, în peregrinările sale, noul Lazarillo.

Autorul păstrează cu rigoare tiparul clasic; într-o scurtă introducere şi în cele nouă capitole eroul îşi povesteşte păţaniile, la persoana întîi, pigmentîndu-şi naraţiunea cu o serie de reflexiuni şi observaţii intime. Legătura cu omonimul său o face printr-o descoperire întîmplătoare, care-l amuză : scotocind printre hîrtiile unui spiţer scopit şi cam zgîrîie-brînză, care-i era stăpîn, el dă peste cartea *„unui oarecare Lazaro de Tormes, care trebuie să fie mort în ceasul de faţă, sau foarte bătrîn, dacă va mai fi trăind, judecînd după cele ce povesteşte“*. Deşi fără autor, ceea ce îl cam nemulţumeşte, *„cu toate acestea cartea mi-a pricinuit o mare bucurie. Pentru că şi pe mine mă cheamă Lazaro şi sînt din acelaşi ţinut cu cel ce-şi povesteşte istoria. Şi iarăşi pentru că, prin voia*

Celui de sus, neavînd părinţi cunoscuţi, ci doar nişte candidaţi ce s-ar voi să fie, mă simţii încîntat la gîndul că acel Lazaro s-ar putea să-mi fie bunic." Spre deosebire de înaintaşul său, care avea o origine cunoscută, noul Lazarillo (diminutiv spaniol de la Lazaro) se naşte în obscuritate şi e găsit de nişte păstori de capre. Creşte sugînd împreună cu iezii şi, de cum se ridică, e obligat să slujească la căprari în condiţii deosebit de ingrate, ceea ce-l hotărăşte, cînd împlineşte opt ani, să-i părăsească într-o noapte, pornind-o încotro vedea cu ochii. După ce-şi face un sumar portret, în capitolul al doilea, Lazarillo continuă povestea păţaniilor sale. Fugit de la păstori, el întîlneşte un ciudat trio de indivizi, care erau muzicanţi, pungaşi, cerşetori şi escroci în acelaşi timp, colindînd o vreme în tovărăşia lor. Ajunşi într-un sat, ei îl prezintă ca pe orfanul unui soldat mort în război şi ţăranii îndemnaţi de primar fac o colectă, dar în noaptea următoare muzicanţii escroci dispar, avînd grijă să-i caute şi cei cîţiva bani pe care-i ţinea ascunşi Lazarillo, şi astfel, huiduit de sătenii ce aflaseră despre înşelătorie, bietul e nevoit să fugă. Rînd pe rînd e în slujba unui cerşetor exaltat, ce-şi zicea pocăitul Felipe, a unei echipe de saltimbanci, a unui poet, don Federico, tip de hidalgo liric, generos, risipitor şi naiv, a spiţerului la care descoperă cartea despre Lazarillo de Tormes, a unei vrăjitoare. Dar întotdeauna are soarta la fel de grea a oropsitului şi e silit, în cele din urmă, să-şi schimbe stăpînul, după ce suferă inevitabilul eşec. Păţaniile lui sînt pline de neprevăzut, fiecare tentativă de a se aşeza cunoscînd tot alte şi alte avataruri, fiecare personaj arătîndu-se în alt chip insuportabil şi obligîndu-l la alte reacţii. Singur don Federico, poetul rămas ca bizar supravieţuitor al spiţei donquijoteşti, într-o lume unde prezenţa lui e cu atît mai neverosimilă, pare să fie stăpînul ideal. Şi totuşi, Lazarillo nu poate beneficia de irezistibila lui dărnicie, căci, fără să-şi dea seama de consecinţe, i-l aduce într-o zi pe unul dintre muzicanţii escroci, pe care-l întîlnise din întîmplare, şi cînd vede limpede că don Federico e pe cale de a deveni pentru acesta o victimă facilă, pretextează o moştenire şi pleacă de la ospitaliera casă a poetului cu sentimentul că pierde unica şansă : „*În Spania nu*

Scanned with OKEN Scanner

mai există un alt don Federico", spune el părăsindu-l. Porneşte pe drumul Madridului, unde-l aşteaptă un deznodămînt de o crudă ironie pentru destinul oricărui *picaro :* intrînd în oraş, rămîne să doarmă pe un maidan populat de haimanale nocturne, apaşi, oameni fără căpătîi şi acolo e prins împreună cu mulţi alţii, de către o razie poliţienească ; dus la comisariat, e trimis la un centru de recrutare şi apoi la cazarmă. Aici se sfîrşeşte povestea copilăriei şi tinereţii lui. Cealaltă parte n-a mai scris-o, încheie Camilo José Cela, pentru că, ne spune el într-o *Notă* a editorului : „*cel de-al doilea volum al cărţilor nu e niciodată bun*".

Hoinărind de-a lungul ţării, Lazarillo ne dă prilejul să cunoaştem o Spanie secătuită de mizerie, cu sate singuratice lîncezind în sărăcie, cu o lume înapoiată şi monotonă, ceea ce, dacă e în spiritul cărţilor picareşti, nu e mai puţin elocvent pentru însăşi atitudinea autorului faţă de realitatea contemporană. Fără cruditătile şi cinismul literaturii picareşti, fără scene aspre sau violente, cartea lui Cela e străbătută de un lirism villonesc, are umorul amar al cîntecului de drumul mare şi fantezia pe care numai poeţii ştiu s-o desfăşoare ca pe o trenă licăritoare. Nu voi cita decît un singur pasaj dintre atîtea pe care, la fiece pas, eşti ispitit să le transcrii, ordonîndu-le în versete de poemă : „*Îmi ridicai privirea în zori şi văzui cătune părăginite şi mizerabile sate cu nume frumoase. În depărtare, Palomares del Campo se ghemuia, înspăimîntat, la pămînt, şi Torrejoncillo del Rey murea printre cîmpuri arse, ca un animal însetat. Mai încoace, spre munţi, rîul Ciguela curgea în albia-i aspră de prund. În undele lui rare, Horcajada de la Torre şi Villanueva de los Escuderos îşi oglindeau, neîngăduite, bătrînele pietre care rînjeau cu chipuri zbîrcite. Văzui că satele acelea erau locuite de lume scăpătată şi le întorsei spatele.*"

Reluînd un motiv dintre cele mai caracteristic tradiţionale din literatura hispanică, Camilo José Cela a izbutit să imprime cărţii lui o puternică amprentă modernă, tocmai prin tratarea poetică şi prin cultivarea unei sensibilităţi, în care sufletul omului de azi îşi recunoaşte propria vibraţie. Caracterul modern al cărţii rezidă în subtila pictură a peisajului, în acuitatea şi densitatea imaginii şi în

Scanned with OKEN Scanner

arta cu care autorul utilizează cuvîntul — realizînd o expresivitate şi o stringenţă verbală necunoscută odinioară. Dacă e adevărat că Cela creează *„una dintre rarele verigi care leagă literatura contemporană de aceea a Secolului nostru de aur"*, cum spune criticul şi colegul său de academie José Maria de Cassion, nu e mai puţin evident că marele prozator, atît de incomod pentru cenzura franchistă, e înainte de toate un cîntăreţ grav şi îndurerat al Spaniei contemporane.

Scanned with OKEN Scanner

ARTUR LUNDKVIST

Poezia suedeză contemporană a fost, în ultimele două decenii, o adevărată revelaţie pentru cititorul european : mai cu seamă din 1950, ea se afirmă impetuos, tradusă în limbile de mare circulaţie, şi definitivează cu linii energice, aportul Nordului în geografia spirituală a continentului nostru. Această consacrare derivă nu atît din solemne acte de prestigiu ; faptul că, bunăoară, Erik Axel Karlfeldt e premiantul Nobel al anului 1931, nu reuşeşte să-i extindă audienţa dincolo de hotarele Suediei şi nici să atragă luarea-aminte asupra liricii suedeze, încă insuficient profilată pe atunci. Realitatea însăşi a fost factorul determinant şi astfel cînd, în 1951, poetul Pär Lagerkvist readuce patriei sale aceiaşi lauri ai fundaţiei de la Stockholm, evenimentul respectiv se bucură de un mare ecou, dată fiind deplina lui acoperire în însăşi bogăţia vieţii literare din patria lui Strindberg.

Filonul e de relativ recentă apariţie : în afara vechiului şi interesantului folclor, care perpetuează amintirea legendarilor vikingi, nu se poate vorbi, pînă către sfîrşitul secolului trecut, despre o poezie suedeză depăşind dimensiunile obişnuitelor acumulări menite să întemeieze o tradiţie. În afară de Karlfeldt, citat mai sus, trebuie amintit numele lui Gustav Fröding, poet al calmelor şi hieraticelor frumuseţi de privelişte nordică, dar mărginit adesea la o expresie liniară. Primul care aduce un

aer de noutate și deschide o altă epocă în lirica suedeză este Wilhelm Ekelund (1880—1950), fiu al unui lăcătuș din Skania (provincie colindată de melancolia lui Rilke) — poet de o factură modernă, cultivator virtuoz al versului liber și al cîntecului ce îmbină disonanța cu idealurile de armonie ale antichității. El e, alături de norvegianul Sigbjörn Obstfelder, întemeietorul întregii poezii scandinave contemporane, după cum Pär Lagerkvist, mai tînăr cu un deceniu, e întîiul suedez pătruns în contextul liricii universale de azi, mesager, precum singur o mărturisește, al *„gîndurilor simple, sentimentelor despuiate de complexitate în fața formelor eterne ale vieții"*.

O dată cu Lagerkvist, o întreagă pleiadă de poeți se afirmă aproape concomitent, configurînd un peisaj de o impresionantă varietate și de structură aparte: Edith Södergran (1892—1923) poetă de o mare acuitate lirică, de o generozitate cu atît mai tulburătoare cu cît reprezintă convertirea unui destin tragic, a unei existențe fugare și dureroase, Elmer Diktonius, finlandez prin naștere, colaborator al unor publicații cu orientare socialistă, Hjalmar Gullberg, poet fecund, traducător al chilienei Gabriela Mistral și al grecului Sikelianos, Harry Martinson, rătăcitor marin pe toate meridianele globului, poet de elanuri juvenile, de savuroase candori, printre care se împletește filonul fermecătorului său umor familiar, Gunnar Ekelöf, care-și scria versurile în rezonanța muzicii lui Stravinsky, și mulți alții demni de a figura în orice antologie de poezie contemporană.

Ca și în oricare dintre țările unde poezia se manifestă cu originalitate și vigoare, lirica acestor poeți de seamă e legată de viața patriei lor, de toate seismele epocii, de toate stările de spirit ale omului din zilele noastre, de acea stranie alcătuire a naturii scandinave — cunoscutul reporter italian Malaparte găsea că are ceva ireal —, unde, printre lacurile strălucitoare ca niște ochi ai pădurii de miază-noapte, umblă fără încetare vîntul, răscolind spații și înălțimi luminate în albastru și tălmăcind, pe portativele lui străvezii, frumuseți întunecate și aspre. Sînt poeți ai realității și ai

omului, străini de poză și de toate maladiile care au bîntuit în literatura occidentală sau mai bîntuie încă aiurea printre spirite obosite și crepusculare. Patina de pesimism a unora dintre ei — poate înainte de toate a lui Pär Lagerkvist — e într-o mare măsură și de apartenență istorică : lumea haotică și contradictorie, în sînul căreia trăiește, solicită poetului, prea puțin învățat să-i descifreze structura, sentimentele de apăsare și de exil, și nu o dată, rătăcit în meandrele ei, cedează ceasului trecător al deznădejdii (spun ceasului trecător, pentru că însuși Lagerkvist a găsit destulă putere ca să înfiereze oroarea fascistă ; cei ce i-au citit romanul *Călăul* au putut auzi un violent strigăt împotriva barbariei și crimei, foarte actual, *mutatis mutandis*, și astăzi.

În acest ansamblu, glasul lui Artur Lundkvist marchează un triumf deplin al tuturor energiilor și disponibilităților umane, o victorie a omului asupra negurii și a propriilor sale slăbiciuni, ezitări sau tentații obscure. „*Lundkvist e un poet angajat*“, spune traducătorul și principalul său exeget francez, poetul Jean-Clarence Lambert — și acesta e un elogiu meritat care i se aduce.

Poetul s-a născut în 1906 la Oderljunga, localitate neînsemnată din sudul țării, unde părinții săi, proletari rurali, lucrau pămîntul ducînd o viață mai mult precară decît modestă, lipsită de orice perspectivă și plină de nemulțumiri cotidiene, pe care el va reuși mai tîrziu să le ridice la treapta majoră a protestului, putînd spune, după expresia aceluiași poet francez citat, „*că opera sa întreagă nu e decît protest*“. Copilăria înseamnă pentru el mai întîi anii de școală primară, apoi o ucenicie prea puțin entuziastă întru muncile cîmpului : eventualitatea unor corespondențe biografice cu Burns nu l-a încîntat niciodată peste măsură... Faptul că va cînta ulterior, cu atîta afinitate și irezistibilă simpatie, viața țăranilor, invocîndu-i adesea, în poemele sale, dar trăind la Stockholm sau circulînd prin marile orașe ale lumii, e un paradox asemănător celui ce face ca americanul Carl Sandburg, poet consacrat al industriei și agitației cita-

dine să locuiască la țară crescînd capre la ferma lui singuratică !

La sfîrșitul adolescenței pleacă la Stockholm, trăind greu, dar citind enorm, instruindu-se și lucrînd cu înverșunare, iar în 1928 izbutește să publice volumul său de început, *Jăratec*, urmat peste un an de *Viața nudă*, și astfel se impune printre poeții tinerei generații a acelui timp. La intervale scurte îi apar o serie de noi cărți printre care *Orașul negru* (1930), *Omul alb* (1932), *Podurile nopții* (1936), *Cîntul sirenei* (1937), *Răspîntie* (1942), *Pielea pe stîncă* (1947), *Urme pe apă* (1949), *Viața ca iarba* (1954), toate cuprinzînd poeme ce se continuă ca într-o operă unică, volumele fiind doar capitole constitutive, după cum singur o mărturisește : „*căci cărțile mele de poezii se nasc de obicei dintr-o singură trăsătură, într-o scurtă perioadă de timp. Un poem îl naște pe celălalt și toate împreună constituie o unitate, o frescă, o diorama*". Paralel, poetul desfășoară o vastă și substanțială activitate de critic și eseist, popularizînd în patria sa multe dintre figurile celor mai proeminenți lirici contemporani ai lumii, din care tipărește, de asemenea, și excelente traduceri. García Lorca, Eluard, Alberti, Neruda, Reverdy etc. vorbesc prin intermediul său cititorului suedez și, alături de ei, numeroși „frați negri", cum se exprimă Lundkvist, cuprinși într-o judicioasă antologie de lirică a negrilor din Africa și din Antile.

Călător pasionat și euforic, el străbate toate meridianele, adunîndu-și impresiile în cărți pline de farmec inedit, și de un sentiment al fraternizării cu oamenii de pretutindeni.

Iată, peisajul, iată și biografia schițată sumar, atît cît e indispensabil pentru o familiarizare cu tot ceea ce putea constitui un punct de plecare al poeziei. Nu mai rămîne decît să pătrundem în universul lăuntric al cărților și aceasta nu fără a asculta un cuvînt al poetului despre sine însuși : „*Omul ce are nostalgia trecutului și pe care-l întîlnești cel mai adesea cînd e vorba despre poezie, fie el cititor sau poet, cred că mă va înțelege mai greu. Pentru mine poezia este, ca de altfel orice activitate vitală, o progresivă transfigurare a vieții și lumii, a omului și societății, a sentimentelor și a întregii reali-*

tăți". De la început, nimic din catehismul anahoreților turnului de fildeș, nimic din ritualul gratuității, care încearcă să disimuleze, în formulări complicate și sinuoase, o infructuoasă iluzie : poezia e un fenomen de multiple contingențe umane, sociale, istorice, un fenomen activ de sinteză, determinat de însăși dialectica permanentelor raporturi ale poetului cu realitatea contemporană. Punctele cardinale ale acestei poezii de afinitate whitmaniană sînt omul, viața dinamică și triumfătoare — viața ca iarba, spune Lundkvist reluînd un simbol al marelui american — și acea imagine a naturii ce răspunde tuturor elanurilor virile, fiind capabilă să exalte pe oameni ca o metaforă a energiei. A căuta înseamnă pentru el a privi înainte, a învăța să citești alfabetul, mereu schimbat, al lucrurilor nemaiîntîlnite :

În viața noastră a pătruns ceva nou,
îi zărim prin mulțime sclipirea
și trebuie să-l căutăm nencetat.
Vom cînta noile melodii ale vieții
pentru lumea întreagă.

Starea aceasta de euforie nu echivalează însă cu o suspendare a discernămîntului și a cunoașterii pe temeiuri istorice, și Lundkvist pleacă de la o netă delimitare de planuri : „*Muncitorii și țăranii / sînt aievea asemeni ciocanului și pîinii, / sînt de nelipsit și întotdeauna drepți, / dar dreptatea întotdeauna nu-i pentru dînșii*". Și poetul completează tabloul, creionînd profilul opus al posesorilor parazitari : „*Dar lumea cunoaște și alt soi de oameni, / ale căror lungi unghii se ascund în mănuși / iar de iubit, iubesc însemnatele cifre*", spune el și încheie poemul sugerînd, prin neliniștea obsesivă a celor din urmă, tendințele viitorului : „*Dar ei sînt îngrijorați de ceva / și-n vis apasă pe butoanele soneriilor / cînd în zori muncitorii și țăranii / caută bicicletele umede, / caută uneltele reci / temîndu-se să nu piardă cumva o fărîmă de zi*".

Am citat versurile acestea pentru că ele pot comunica cititorului, fără ajutorul oricărui comentariu, concepția lui Artur Lundkvist despre viața și societatea în sînul căreia trăiește, element indispensabil unei prezentări, fie

și grăbite. Cealaltă latură, filozofică, a universului său e mai dificil, poate, s-o definești, pentru că în general Lundkvist nu e ceea ce se numește un meditativ, un poet de reflexiune îndelungată și stăruitoare, ci un epicureic, un om al vieții cotidiene, căruia intensitățile fiecărei clipe nu-i lasă aproape nici un răgaz, nici o disponibilitate. Astfel, de pildă, moartea e o temă foarte rar întîlnită în poezia lui, ca și, de altfel, sentimentul vîrstei, al trecerii în timp : de la primele sale volume el rămîne în perimetrul unei tinereți permanente, mereu sub zodia pasiunii, care e reacția lui dominantă, mereu însetat și activ. Chiar și frumosul e pentru el o categorie supusă determinărilor dinamice, o realitate ce nu se contemplă, ci se împlinește printr-o trăire frenetică, un superlativ al vitalității. Pe acest teren el se întîlnește undeva cu poetul american Carl Sanburg (nu trebuie uitat că îi leagă și o descendență comună, Sandburg fiind și el născut din părinți suedezi !) și poate chiar cu Maiakovski, pe care-l portretizează admirativ într-un poem, sau mai curînd îi cioplește o statuie de viking enorm. Sărbătorind pretutindeni viața activă și demiurgică, în perspectiva optimismului său robust, Lundkvist nu e însă un idilic, nu evită inflexiunea dramatică și nu eșuează în superficialitate hedonistă sau în patetism facil și festiv. Versul său poartă efigia unei experiențe de viață, impresionantă prin dimensiuni și profunzime, a unei cunoașteri solide a multora dintre aspectele sumbre sub care se înfățișează prea adesea existența omului sortit să trăiască toate zguduirile și contradicțiile timpului nostru. Citind poemul închinat lui Neruda, ești mereu tentat să crezi că, adresîndu-se poetului chilian, Lundkvist vorbește aluziv și despre sine însuși : *„Dar tu știi și cum orașele dispar prăbușite-n ruini / și cum mor sufocîndu-se porturile, / cum casele încendiate se apleacă una spre alta, / cum pietrele bolților, între ele, scrîșnind se devoră, / cum oamenii se-neacă în neagra mocirlă a vieții, / cum stagnează mișcările-n rece grăsime a obișnuinței, / cum se-amestecă sîngele-n două cu apa din șanțuri“*. Sau : *„Tu încă mai ai în memorie borcane pline de unghii, / saltele făcute din păr de femeie“*. Cunoscînd bine toate acestea și încă atîtea altele asemănătoare, poetul nu poate fi niciodată superfi-

Scanned with OKEN Scanner

cial și idilic, dar el are nevoie de forța capabilă să domine întreaga acumulare de fapte și să-l ducă spre o concluzie de sinteză. Lundkvist are această virtute, și de aici ecoul energic și viguros al poeziei sale, de aici motivul speranței, al încrederii omului în triumful asupra tuturor încercărilor, atît de răspîndit în paginile pe care le iscălește. Numai în măsura în care poate contribui la eliberarea omului de orice opresiune, umilință sau nedreptate, de orice teroare sau spaimă, de orice servitute față de urît sau de propriile lui porniri obscure, poezia își justifică misiunea : iată idealul estetic și omenesc al lui Artur Lundkvist.

Versurile sale seamănă cu marile fluvii pe care le și cîntă : versuri neîmblînzite și libere, stăpînite doar de legile severe ale cadenței și armoniei telurice, purtînd un torent de imagini îndrăznețe și abrupte, realizate de obicei din pasta groasă a frumuseților elementare :

Ținut gol. Fără buze.
Ținut care-și arată dinții.
Focul și ghiața aici sînt vecini,
au un perete comun.
Un foc îmblînzit roșește în turbă,
ascultă cum picură apa din strășini ;
amintiri de furtuni urmărîndu-l îl chinuie.
Și iarba-i foc verde,
rătăcitor, atît de jos, foc verde
pe care ploaia nu-l va stinge niciodată.
Omul călărește un cal cu păr lung
într-un nour de turme.
El trece rîul prin vad
și cuțitul în gură scrîșnește.
Taurul jupuit își mai tîrăște
pielea însîngerată prin cîmp.

Vîntul e mai presus de toate, o prezență nelipsită în poezia lui Lundkvist : ploile, focul, zăpada, copacii, dar uneori și delicata lume a micilor viețuitoare sau a florilor sălbatice — iată materia plastică a imaginilor, care sînt pentru el modul esențial de expresie, după cum singur o mărturisește : „*Mijlocul meu de expresie favorit*

este imaginea, montajul de imagini. Dar nu trebuie văzută aici o simplă acumulare de metafore. Ele apar doar pentru a revela relațiile fulgerătoare pe care le stabilește imaginația între diverse fenomene." Într-adevăr, nu doar o simplă aglomerare de metafore e caracteristica esențială a expresiei poetice la Artur Lundkvist ; curajul său în poezie, adesea surprinzător și neașteptat, uneori poate chiar excesiv pentru cititorul deprins cu sobrietatea, se manifestă deopotrivă în asociațiile poetului, în acea imensă diversitate de motive, de elemente alăturate urmărind să poarte imaginația pe căile cele mai nefrecventate și să țină mereu treaz interesul pentru desfășurarea poemului. Judecîndu-l după preceptele clasice, i-am putea reproșa, în anumite bucăți, o construcție poate prea puțin închegată, o prea mare libertate de construcție. Dar nu trebuie să pierdem din vedere, spre a-l putea înțelege pe deplin, că poetul operează pe temeiul altor principii și anume că, accentuînd asupra relațiilor dintre diferitele lui poezii, asupra acelei interdependențe a pieselor care alcătuiesc o carte, el construiește pe planuri mari, pe capitole cuprinzătoare și astfel acordă o mai mică importanță construcției în parte a fiecărui poem, devenit implicit un fragment din întreaga lui operă.

Muzica lui e străină de melodie și sugerează mai curînd recitativul decît aria, sau poate un uriaș cor pe o singură voce, care impresionează nu prin fluiditate de armonii savante, ci prin solemnitate și amploare — e o muzică de aer liber, ce nu se conciliază cu acustica intimității. Citindu-l simți uneori nevoia de a-i scanda versurile după o măsură mai puțin a legilor prozodiei și mai mult a naturii dezlănțuite, a vieții în continuă și inepuizabilă combustie.

Scanned with OKEN Scanner

EDITH SÖDERGRAN

Numele poetei suedeze Edith Södergran l-am pomenit prea adesea pentru a nu simţi nevoia s-o prezint mai pe larg — mai ales că personalitatea ei marchează puternic întreaga lirică feminină a secolului nostru ; dacă la moartea ei prea puţini erau aceia ce-şi dăduseră seama de adevăratele dimensiuni ale unei moşteniri neobişnuite, astăzi o popularitate mereu crescîndă vine să compenseze o existenţă tragică şi cvasi ignorată.

A fost adesea considerată ca poetă finlandeză, după originea părinţilor ei şi datorită faptului că o vreme din scurta ei viaţă şi-a petrecut-o într-o localitate din Karelia. Dacă, totuşi, contravin acestui obicei e pentru că, deşi locuitori ai Finlandei, părinţii ei erau suedezi, iar limba în care ne-a rămas copleşitoarea majoritate a poeziilor Edithei Södergran e, de asemenea, suedeza. Ca să nu mai vorbim de atmosfera şi lumea de lumini şi umbre a poeziei sale, care ne trimit întotdeauna spre meridianul lui Strindberg, Ekelund şi Lagerkvist.

Fiică a unui inginer, Edith Irene Södergran s-a născut în 1892 la St. Petersburg, de unde peste cîteva luni părinţii ei s-au mutat la Raivola, în Istmul Kareliei, pe malurile lacului Onkamo — ţinut de o frumuseţe lină şi melancolică, parcă anume sortit să-i fie decorul primelor efuziuni. Familia era şubrezită de neînţelegeri, tatăl fiind o fire brutală, primitiv, incult, nestatornic la modul grosolan, alcoolic, iar mama, la polul opus : delicată,

pasionată de literatură şi arte, uşor exaltată, ca şi viitoarea poetă. În anul 1902, împlinind vîrsta liceului, a fost dată, după dorinţa mamei sale, care păstra Capitalei ruseşti o amintire puternică, la *Die deutsche Hauptschule zu Sankt Petri,* unde învăţau copiii marilor bogătaşi petersburghezi, şi se distinge ca o elevă excepţională. La o etate cu totul neverosimilă, îşi începe activitatea literară prodigioasă, scriind versuri în suedeză, germană, franceză şi chiar rusă ; cîteva sute de poeme rămase din vremea liceului mărturisesc un talent precoce, încă de pe atunci vădind semnele personalităţii, în ciuda influenţei germanilor de la sfîrşitul secolului şi a simboliştilor ruşi (Balmont, Sologub, Severianin — din prima lui fază). Trăieşte la Petersburg împreună cu mama ei. Tatăl, rămas singur la Raivola, e răvăşit de alcool şi de ftizia care-l doboară în toamna lui 1907. Superbul oraş de pe malurile Nevei o va urmări întotdeauna ca o halucinaţie a propriei sale tinereţi : *„Petersburg, Petersburg, / pe crenelurile tale veghează arzătoarea mea tinereţe... / Petersburg, Petersburg, / ivit din aurite vedenii !“* Suedeză din Finlanda, trăind cînd în Rusia, cînd în Karelia, cînd la Davos, în Elveţia, unde se tratează de aceeaşi boală care-i ucisese părintele, călătorind şi frecventînd marile metropole europene, Edith Södergran nu are în mod acut un sentiment al patriei. Într-un mic poem, se întreabă ea însăşi : *„Care mi-e patria ? E oare îndepărtata Finlandă, sub noaptea ei înstelată ?“* Lipsa acestei apartenenţe se coroborează cu o anume instabilitate socială. Poeta dispreţuieşte ţarismul şi tirania, dar nu-şi poate desluşi un crez anumit, ci, în spirtiul exaltărilor ei, visează o tămăduire a lumii prin frumuseţe şi poezie şi e obsedată de *umbra viitorului,* cum îşi intitulează un poem şi o carte. Urîtă, incapabilă de a se acomoda unei societăţi, în care se simte mereu străină, urmărită de eşecuri erotice şi de insuccese literare, ea reuşeşte să-şi depăşească durerea printr-o miraculoasă vitalitate sufletească. Avea o prea mare dorinţă de a comunica, de a fi iubită, de a trăi cu plenitudine viaţa şi o prea mare încredere în puterea regeneratoare a poeziei, pentru a putea fi învinsă. Într-o lume de literaţi nu o dată obscuri, unde

Scanned with OKEN Scanner

singurul poet de perspectivă, Elmer Diktonius, era încă la începuturile sale, Edith Södergran vorbea un limbaj de o noutate și elevație deconcertantă pentru receptivitățile meschine. Scrisul ei părea o risipă absurdă de sunete orfice într-un mediu afon. O singură voce face notă discordantă : Hagar Olsson, o femeie care îi va deveni prietena cea mai apropiată, se ridică în apărarea poeziei sale, încercînd să opună refuzului și neînțelegerii aproape unanime o admirație intuitivă și tonică pentru poeta aflată în ultimii ani de viață.

Deși străină, întîmpină cu entuziasm Revoluția din 1917, vine însoțită de mama ei la Petersburg, se întoarce la Raivola, unde războiul civil era în plină desfășurare, și are viziunea unor prefaceri care vor salva lumea. Boala progresează însă, și în prada ei Edith Södergran luptă cu deznădejde. Are momente de euforie, cînd scrie poemele ca într-o stare de transă și se lasă ademenită de orice adiere necunoscută. O pasionează ca și pe rușii Belîi, Kliuev, antroposofia lui Steiner, alcătuiește o antologie a tinerilor poeți suedezi din Finlanda, scrie articole și eseuri, publicîndu-le într-o revistă de avangardă de la Helsinki, dar zilele îi sînt numărate. În vara lui 1923, cînd abia împlinise 31 de ani, moare și e îngropată în grădina vilei sale de la Raivola, unde, în anii celui de-al doilea război mondial, mormîntul i s-a pierdut fără urmă.

Viața zbuciumată și dureroasă a Edithei Södergran nu i-a putut stinge patima de lumină care e poezia ei. O lumină de miazănoapte, cu izbucniri violente după lungi și stagnante anotimpuri de umbră, o lumină fantastică uneori, cu reflexe ciudate de aurore boreală. Pe această gamă a luminilor tăioase ca niște țipete de pasăre nordică, și-a cîntat dragostea nemărginită de oameni, de viață, de natura în care a crezut ca într-o zeitate supremă. A știut să citească deopotrivă cartea ascunsă din sufletul oamenilor, *„strofele de argint ale lunii“* sau *„nisipul din albia rîului unde valurile și-au scris runele lor“*. A căutat o mare iubire, dar n-a găsit-o niciodată și s-a lăsat invadată de amărăciunea așteptării zadarnice : *„Am o ușă deschisă celor patru vînturi, / am o ușă de aur spre*

răsărit — pentru iubirea ce niciodată nu vine, / am o ușă pentru zi, și alta pentru melancolie, / am o ușă pentru moarte — și e-ntotdeauna deschisă". (Vezi același motiv în poemul lui Uuno Kailas, citat la capitolul *Poezia modernă a Finlandei.)* Dar nu o dată, biruindu-și deznădejdea, închină un imn frenetic Marelui Eros, cu viziuni eliberatoare, invocîndu-l într-un univers de somptuozitate vegetală sau migrînd în himerica *„Țară ce nu e*", ideal liman al tuturor împlinirilor. Această *„Țară ce nu e*" ne apare cînd figurată într-o geografie de basm feeric, cînd proiectată într-un viitor nedesluşit — viitorul în care, poate, credea cu tărie chiar dacă nu cunoştea drumurile ce duc spre el. Lirica Edithei Södergran nu poate fi definită fără această coordonată a viitorului, care dă un sens tuturor speranţelor, aşteptărilor anxioase, aspiraţiilor.

Poezia ei se transcrie cu ajutorul imaginilor caracteristice ale lumii scandinave : păduri, lacuri albastre, ceruri înalte şi palide cu enigmatice irizări nocturne, case răzleţe, grădini înecate în plante cu alură glacială, elemente de mitologie nordică. În cărţile ei : *Poezii* (1916), *Lira de septembrie* (1918), *Altarul de trandafiri* (1919), *Umbra viitorului* (1920) şi *Țara ce nu e* (apărută postum în 1925), expresia evoluează de la formele picturale spre cele înrudite arhitecturii şi muzicii, căpătînd treptat o anumită masivitate sau, mai exact, o construcţie tot mai solidă, mai complexă, cu linii viguroase şi acuzate. Iată un mic poem din primul ei volum : *„Arborii goi îţi înconjoară casa / lăsînd să pătrundă văzduhul şi cerul fără sfîrşit, / arborii goi coboară pe plajă / şi stau privindu-se în apă. / Un copil se mai joacă în fumul cenuşiu al toamnei, / o fată trece cu flori ; şi în zare / păsări de argint îşi iau zborul.*" Această caligrafie delicată n-o vom mai regăsi în cărţile ei de maturitate, unde tonul e grav şi metalic ; n-aş spune bărbătesc, ci mai curînd de amazoană încercată, deprinsă cu toate asprimile vieţii. Dar un asemenea ton ascunde sensibilitatea ei profund feminină, de o infinită gingăşie, de o candoare pe care nici o durere nu poate s-o întunece.

Scanned with OKEN Scanner

După cei mai bine de patruzeci de ani cîți au trecut de la moartea ei, Edith Södergran continuă să triumfe. Și dacă nu și-a putut ocupa decît în ultimul deceniu locul ce-i revine în rîndul celor mai ilustre poete ale lumii — de la Sapho la Juana Inés de la Cruz, de la Louise Labé la Gabriela Mistral, de la Marceline Desbordes-Valmore la Cecilia Meireles sau Elisabeta Bagriana — e pentru că lira ei nordică anticipa melodii viitoare, pe care oamenii le vor asculta întotdeauna.

Scanned with OKEN Scanner

G U N N A R E K E L Ö F

Poate cel mai cunoscut dintre suedezi este la noi Artur Lundkvist, poet al energiei şi al vitalităţii, apropiat de Carl Sandburg şi uneori de Maiakovski, căruia îi şi închină un frumos portret liric. Gunnar Ekelöf, care formează obiectul rîndurilor de faţă, se situează la antipodul confratelui său prin tonul crispat, sumbru şi adesea dureros, al poeziei lui ; dacă Lundkvist este în esenţa sa un revoltat, un poet al strigătului dezlănţuit şi al bucuriilor vieţii, un senzual care nu ocoleşte accentele hedoniste, celălalt rămîne un dezgustat, un om al singurătăţii protestatare. Nu atît un poet al neliniştii, ca Pär Lagerkvist, cît mai cu seamă un obosit de această lume veche, cum se defineşte el însuşi, sugerînd-o în titlul poemului său ce reia primul vers (*„à la fin tu es las de ce monde ancien"*) din *Zone* al lui Apollinaire.

Gunnar Ekelöf s-a născut la 1907 la Stockholm, unde şi-a petrecut copilăria şi a urmat studiile liceale. Părinţii săi erau bogaţi şi, spre deosebire de un Lundkvist sau Harry Martinson, ambii autodidacţi, Ekelöf a avut posibilitatea să se formeze în condiţii optime, dedicîndu-se studiului. Cu toate acestea, el a rămas, ca şi Bacovia (*„Liceu-cimitir / al tinereţii mele"*), cu o impresie profund dezagreabilă din anii liceului, simţîndu-se încătuşat în atmosfera rece şi plafonată a şcolii şi s-a considerat, în mod demonstrativ, un autodidact. Studiile universitare şi le-a făcut la vechea Universitate suedeză din

Uppsala şi la Londra, unde a urmat cursuri de limbi orientale. Ceea ce a însemnat o cotitură în viaţa sa a fost descoperirea vechii culturi persane, care l-a solicitat de îndată, şi poetul s-a consacrat cu o neabătută pasiune orientalisticii, căutînd un refugiu în cercetările cele mai singulare. Familia sa nu era dintre cele mai echilibrate — tatăl manfestă de timpuriu semne de alienaţie mintală — şi tînărul poet are motive temeinice să se izoleze. Pleacă la Paris — unde are prilejul să cunoască îndeaproape poezia franceză, îndrăgindu-l îndeosebi pe Rimbaud, citeşte enorm şi începe a-şi alcătui primul volum de versuri, intitulat *Tîrziu pe pămînt,* care e publicat în 1932. Cartea aceasta a fost scrisă în întregime la Paris, în odaia lui, unde un mic fonograf reproducea mereu bucăţile preferate din muzica lui Stravinski, compozitorul său cel mai iubit. Urmează alte culegeri de poeme : *Dedicaţie* (1934), *Durerea şi steaua* (1936), *Cumpăraţi cîntecul orbului* (1938), *Cîntecul trecerii* (1941), *Non serviam* (1945), *În toamnă* (1951). În cele din urmă, se retrage într-o casă rustică, ascunsă în ţinutul păduros Roslagen. E membru al Academiei Suedeze.

Pentru a înţelege sensul şi substratul dezgustului, şi cîteodată al defetismului său, e necesar să stăruim mai mult asupra poemului amintit, ce are drept motiv central versul citat din Apollinaire. Poetul vorbeşte despre : *„...ura împotriva zdrobitoarei prostii generale, a statului / şi a legilor, a familiei şi a religiei minciunii şi spaimei“*, se ridică împotriva *„falsei nevinovăţii“*, *„...pentru dărîmarea frumoaselor faţade, pentru ca puritatea să fie silită / a-şi vedea jegul şi raţiunea să-şi recunoască nebunia, pentru ca / mormintele să fie spoite cu var şi să dispară / inscripţiile lor“*. Iată, deci, mecanismul acelei lumi vechi de care se simte scîrbit, dezolat, cuprins de oboseală : valorile fundamentale s-au transformat, au degenerat în nonvalori, păstrîndu-şi doar vechile aparenţe menite să deruteze, să înşele ca nişte travestiuri perfide. Îndărătul noţiunilor cultivate de o societate care vrea să-şi ascundă adevăratul substrat, el vede realitatea mistificată cu dibăcie ; o realitate posomorîtă şi meschină, mereu mai adînc lunecînd în propria ei agonie. Ca şi Bacovia, el are obsesia amurgurilor imense, a cavourilor şi

a pietrelor funerare, a înserărilor misterioase şi spectrale, a febrelor şi a pustiului, a cadavrelor şi a toamnei. Tonul său nu e al unui observator obiectiv, al martorului chemat să depună, ci al omului care a trăit el însuşi toate etapele acelei decadenţe, le-a resimţit în forurile sale cele mai intime şi le-a asimilat ca pe nişte experienţe dureroase, capabile să-i zdruncine întreaga fiinţă, întregul univers sufletesc : *„De la funcţiunea de om, decăzui la aceea a măsurătorului de duşumele, / de multă vreme obositele-mi gînduri se-nvîrt mereu pe aceleaşi urme uzate, în faţa grilajului nemărginitei libertăţi, / uneori mai creşte în mine o greaţă de dorinţi oprimate, răbufnirile celui din urmă crater într-o privelişte ce moare, / uneori mai întind mîna dincolo de îngusta lumină a lămpii mele, ca să mîngîi distrat aripile grele, păroase, ale nopţii, sau şterg cu mîna un rest de lume şi astfel am un pretext de a-mi întoarce privirea spre mine şi de a semăna cu propria-mi mască mortuară"*.

E aici o mărturisire convulsivă a prăbuşirilor pe care le simte în adîncul tuturor idealurilor sale, omul pornit cu ardoare naivă în căutarea unor adevăruri demult înstrăinate, dar şi confesiunea artistului ce-şi pierde tot mai mult încrederea în rostul şi sensul propriei sale arte, cît timp poezia nu-i mai apare decît în chip de pretext de a-şi contempla o existenţă eşuată. Sentimentul pustiului creşte desăvîrşindu-se, căutîndu-şi expresia în imagini întunecate : *„Sînt iarăşi prinţul murmurelor în şatra cu stîlpi, unde vocile oarbe îmi ajută privirea, / în palatul cu stîlpi, unde-amurgul picură din maméle de piatră / [...] Domnesc cu greu peste pumnalul abisului"*. Şi poetul se întreabă : *„Sînt, oare, cerşetor cu mîna întinsă / spre bogăţiile nopţii ?"*

În poezia lui Gunnar Ekelöf sînt pagini ce ne arată că poetul a încercat uneori să caute un remediu tonic în frumuseţe, în peisajul atît de pregnant şi de particular al ţării sale. A încercat să asculte în natură armoniile sublime, pe care nu le-a putut auzi înlăuntrul său, unde sălăşuiau nelinişti, prăbuşiri şi întrebări fără răspuns, în acea dramatică înlănţuire de stări de spirit, ce erau reacţiile lui la toate loviturile neaşteptate, ale vieţii ambiante. Aşa s-au născut poemele de tipul luminosului său

Scanned with OKEN Scanner

Cîntec împodobit, adevărată odă închinată unei dezlănţuiri matinale. Dar poetul nu-şi poate abandona orbita esenţială, nu-şi poate depăşi impasul şi invocă apropierea unui cataclism, o prefacere violentă şi confuză, care va trebui să aducă în sfîrşit o dezlegare, adresîndu-şi un îndemn sibilin : *„Fii liniştit, taci, aşteaptă, / neînsufleţit pînă la deşteptarea aurorii, / neînsufleţit pînă la sfîrşitul amurgului"*. Drama lui, un exeget francez, Jean Clarence Lambert, o apropia de a lui Rimbaud, în sensul acelei pătimaşe şi însîngerate căutări a adevărului, care-l făcuse pe marele francez să-şi sugrume glasul şi să dispară ca un meteor, lăsîndu-şi în spaţii uimitoarea lui traiectorie de lumină. L-aş găsi înrudit oarecum şi cu primii expresionişti germani — cu Trakl, de pildă, cu care împarte deopotrivă *durerea şi steaua*, ca să mă exprim cu propriile-i cuvinte ; o durere cînd surdă, nedesluşită aproape, cînd acută, însă întotdeauna vie şi incurabilă. Ca şi Trakl, el vede *„case ruinate, nimicite"*, morţi rătăcitori şi extatici, care oferă buchete de flori decapitate, nopţi iluminate de palide şi enigmatice reverberaţii, izvoare limpezi stăruind într-un decor oniric, cîmpuri devastate de ravagiile foamei sau flăcări, făclii, stele. O poate mărturisi acest fragment dintr-o *Incantaţie de toamnă*, care evocă, prin atmosferă şi prin cadenţa uşor monotonă, ceva din universul traklian :

Pămîntul se va umplea de paşi nevăzuţi şi văzduhul de
neauzite zgomote,
Oraşele vor cădea prăbuşite asemenea ceasului care sună,
Urechile sub apă vor izbucni ca nişte scoici
Şi nemăsurata blîndeţe a vremii se va perpetua
În adîncul privirilor moarte, în luminile amorţite
De minunea plutind peste case şi-abia atingîndu-le.

E acea poezie a declinului şi a umbrelor, poezie de crepuscul imens, în care poetul distinge o *absentia animi* şi o persistenţă a absurdului, *o fiinţă a nefiinţei* şi un *neant somptuos decorat*. Absorbit de vertigiile existenţei lipsite de justificare, şi deci de orice ideal, el pluteşte în derivă şi luptă cu reprezentările înşelătoare, caută să descopere sensul în nonsens, să se demistifice pe sine, să coboare în propriile lui adîncimi, scrutînd urmele unor im-

presii pierdute sau răstălmăcite, urmărind galeriile secrete ale sufletului, cum ar spune Machado, care comunică invizibil cu lumea de dincolo. Tentativele i se par adesea eşuate şi orice ambiţie de artă sfîrşeşte prin a se anula, cum o spune într-o *artă poetică*. Ceea ce mai poate spune poetul e doar atît : *„Cînd va veni vremea, vom găsi puterea de a ne trăi viaţa noastră a tuturora şi vom avea şi dreptul să ne trăim şi propria noastră viaţă"*.

Poezia lui Ekelöf poartă pecetea pasiunii sale pentru muzică, are o construcţie polifonică amplă şi adeseori savant alcătuită, ca, bunăoară, în poemul intitulat *Proză denaturată în formă de sonată*. El cultivă cu precădere versetul larg, aşa cum îl întîlnim la Whitman şi la Claudel, la Saint-John Perse şi uneori la Carl Sandburg, unde metrica e aproape cu totul ascunsă — pare chiar evitată cu dinadinsul —, dar o anumită dinamică a frazei, întemeiată pe euritmie, îţi dă, într-o mai mare măsură decît la poeţii citaţi, impresia muzicii grave. A-l traduce, de pildă, înseamnă a-i descifra partitura scrierii lui, ceea ce e mai important chiar decît fidelitatea faţă de textul ca atare — pentru că poezia lui e şi metaforă, şi sugestie, şi simbol, dar e muzică înainte de toate. Şi adeseori seamănă cu fenomenele cereşti diurne, care nu pot fi văzute decît prin lentile intens colorate. N-o spune, oare, el însuşi :

Şi singurul lucru pe care l-am scris
E scris printre rînduri.

Scanned with OKEN Scanner

HARRY MARTINSON

În toamna anului 1963, *à propos* de premiul de la Stockholm, aminteam printre candidaţii cei mai apropiaţi de juriu, cei care ocupau, ca să zic aşa, fotoliile de orchestră, pe liricul suedez Harry Martinson. De fapt, aş spune că fotoliile de orchestră sînt chiar prea îndepărtate pentru a sugera locul poetului : mai exact vorbind erau doi Harry Martinson, şi unul din ei se afla chiar la masa juriului, în calitate de membru al Academiei Suedeze. Acela însă ne va interesa mai puţin — de altfel, se pare că nici pe el însuşi nu l-a preocupat prea tare latura lui academică. Pe celălalt, poetul Harry Martinson, îl voi prezenta cititorului.

Astăzi el e pentru toţi cei ce-l cunosc — şi nu sînt puţini, dacă luăm seama la numeroasele traduceri care-l răspîndesc pretutindeni ! — în primul rînd un poet remarcabil, plin de puterea miraculoasă a fanteziei şi de vitalitatea întinerită a strămoşilor săi vikingi, oameni ai pădurilor şi ai mărilor, ai căror ochi nemaipomenit de albaştri sclipeau pe toate latitudinile acvatice ale Evului Mediu. Vom vedea că, pentru a se impune ca poet, a trebuit să valorifice la început travestiul prozei.

Patima de corăbieri a vikingilor a moştenit-o întreagă. Născut la Jamshög în 1904, îşi petrece copilăria în mediul rural şi, împlinind cincisprezece ani, ia calea mărilor. Vreme de un deceniu străbate în lung şi-n lat oceanele pămîntului, încîntîndu-se de farmecul celor mai

îndepărtate ţinuturi, pătrunzînd şi în adîncul continentelor, profesînd meseriile cele mai diferite. L-am fi putut întîlni ca marinar pe mari bastimente comerciale, hamal prin porturi ori simplu vagabond pe cine ştie ce chei stăpînit de lumină sau ceaţă, *gaucho* undeva în preeria argentiniană, parchetar în Brazilia. Viaţa nu-i mai putea ascunde nimic. După îndelungatele-i rătăciri, se întoarce în patrie şi, stabilindu-se la Stockholm, începe să publice versuri, dar nu numai că nu entuziasmează critica literară, ci e chiar repudiat pentru aerul bizar, pe atunci, al poeziei sale, care păstra patina tuturor peregrinărilor şi a experienţelor cîştigate aiurea. În Suedia, în Patagonia sau la Capul Bunei Speranţe, criticii ştiu uneori să păstreze aceeaşi rezervă faţă de apariţiile care contravin la legea de aramă a obişnuinţei şi a tabietului spiritual. Văzîndu-se dezagreat ca poet, Martinson scrie două cărţi de proză : *Călătorii fără ţintă* şi *Cap Farvel*, care-i aduc o consacrare vertiginoasă. Literatura acestor volume nu e, în ultimă instanţă, decît poezie travestită, evocare a geografiei îndepărtate, punctată de umorul lui aparte, plină de efuziuni lirice şi generoase imnuri închinate deopotrivă priveliştilor şi oamenilor pămîntului. Traduse în multe graiuri europene, ele s-au înapoiat în ţara autorului cu nimbul unui triumf pe care cercurile literare suedeze n-au întîrziat să-l recunoască. Victoria avea să-l ducă pînă în incinta Academiei, în sînul căreia e primul autodidact, primul dintre literaţii proletari ai generaţiei sale, atît de importantă prin aportul original la evoluţia scrisului suedez contemporan. În fruntea acestei generaţii, el stă alături de bunul său prieten, Artur Lundkvist.

După dramatismul convulsiv al lui Pär Lagerkvist (*„...cît de aspru e totul, / Cît de pietrificat, cît de nepăsător, cît de negru“*), după marea melancolie de toamnă nordică a Edithei Södergran — pentru a mă referi la principalii înaintaşi —, generaţia lui Harry Martinson şi Lundkvist aduce o notă de vitalitate biruitoare asupra tenebrelor şi dezolărilor vieţii. Spre deosebire de prietenul său, spirit tumultuos şi dinamic prin excelenţă, în maniera americanilor (Whitman, Sandburg) sau a lui Majakovski, Martinson e un euforic mai interiorizat, mai

Scanned with OKEN Scanner

mistuit înlăuntrul său, arătîndu-ne numai crîmpeie din flăcările ce-l bîntuie. Aceeaşi sete de viaţă a lui Lundkvist, care spune : „*Fiecare zi / e o nouă femeie / pentru nepotolita mea patimă*“, e transcrisă mai puţin eruptiv, mai sublimat, mai aproape de alfabetul transparent al reveriei. Există în lirica lui o mai acuzată fascinaţie a visului, o incantaţie de primitiv extatic, dublată de un umor discret : „*Iată,-nălţăm un talger deasupra pămîntului, / Priveşte : talgerul e bătrîna ta lună, / Care de-atîta vreme loveşte cu coarnele codrii de august / Şi e rotundă asemeni patronului a şapte bodegi*“ — sau acest tablou nocturn atît de caracteristic septentrional : „*Larvele argintii ale trenei lunare trec peste promontorii / stropind cu alb pădurea ce iese fricoasă din fum, / răsuflare şi negură lasă, / văluri uşoare sclipind, / trenul de noapte apare din valea de-argint, fluierînd ca din flaut, / ucigînd necunoscutul beţiv / pe şine de gheaţă, / tăcută, lumina lunii omoară păduchii ierburilor de argint, / colindă clare păduri de mesteceni, / trimite fantome cu fiece bătaie de vînt / spre cîinele care ascultă şi răspunde / cu negru lătrat*“.

Martinson cîntă drumul vapoarelor pe oceane, munca aspră şi primejdioasă a marinarilor care luptă cu apele, cu furtuna, cu frigul : „*Cînd barometrul cade ca fulgerul / şi trebuie să treci strîmtoarea Magellan*“ ; cîntă pe bravii pescuitori de cablu telefonic, care, în timp ce-l scot din adîncul Atlanticului ca să-i panseze rănile cu plasturi de gumă, ascultă convorbirile miliardarilor despre zahărul Cubei şi despre scăderea salariilor. Învălmăşeala maselor, mozaicul sonor al graiurilor şi argourilor marinăreşti, liniştea înfiorată de pe malurile fluviului Congo, „*unde negrii cauciucului îşi duceau viaţa de sclavi*“, nenumăratele imagini şi reminiscenţe din toate unghiurile globului, pe care le-a cercetat cîndva, ţăranii ale căror cîntece sînt „*ca minereul într-un pămînt bogat*“ — sînt principalele motive deslușite în poezia lui. Copilăria grea, de care fugise odinioară, revine în amintiri aureolată de nostalgie, cu fetele din sat ce purtau „*şalul greu de legende / şi mari întrebări în ochii lor limpezi de ciută*“, cu orizonturi boreale vibrînd peste păduri pline de lacuri încremenite ca niște oglinzi azurii, cu ingenui-

tăţile şi farmecele anilor ireversibili. Viaţa e pentru el o mişcare, dar mai ales o metamorfoză permanentă, o continuă circulaţie a elementelor, un infinit şir de mutaţii secrete, al căror sens trebuie acceptat nu cu resemnare, ci cu un sentiment al împlinirii şi al trecerii. Nimic mai ilustrativ pentru viziunea lui despre moarte, bunăoară, decît acest mic poem intitulat *După:*

„După bătălia de la Helgoland / şi după bătălia de la Tsushima / marea dizolva cadavrele-epave. Le prepara cu acizii ei secreţi. / Lăsa albatroşii să le mănînce ochii. / Şi cu dizolvante săruri le conducea iarăşi, / încet, spre-adîncimi, / spre adîncimile mume, / spre noi încercări.“

Deosebit de Lundkvist ne apare uneori Harry Martinson şi în mijloacele de expresie favorite. El nu ocoleşte niciodată culoarea — chiar albul şi negrul sînt pentru paleta lui valori eminamente cromatice —, iar muzica versurilor nu e, ca la poetul *Rozei vînturilor pentru Islanda*, un torent de glasuri pe o singură voce, un vuet sacadat, ci o împlinire de melodii, primitivă şi savantă totodată. Expresia lui e mai stilizată, mai caligrafică. Ceea ce-i uneşte e, însă, predilecţia pentru metaforele neaşteptate — mai aglomerate la Lundkvist, mai echilibrate la Martinson —, ca şi incidenţa anecdoticului, a insolitului, a eteroclitului sugestiv.

După război, poetul a publicat o carte de evidentă nuanţă autobiografică şi cîteva culegeri de poeme. Poate că editorii noştri s-ar cuveni să-l observe mai îndeaproape — fie şi debutînd cu proza lui, cum s-a întîmplat şi aiurea. E şi acolo destulă poezie.

Scanned with OKEN Scanner

CECILIA MEIRELES ŞI POEZIA FEMININĂ A AMERICII LATINE

Puţine sînt astăzi literaturile în al căror cuprins poezia feminină constituie un capitol atît de prestigios ca în cea latino-americană ; faptul că în 1946, pentru prima oară invitată la gloria Premiului Nobel, America Latină se înfăţişează reprezentată de o femeie, Gabriela Mistral, încununată cu laurii de la Stockholm nu atît ca poetă chiliană, ci mai ales ca exponentă strălucită a întregului univers sud-american, tradus într-un limbaj de nouă şi tulburătoare poezie, rămîne simbolul unei realităţi mai presus de evidenţă.

E oare aceasta o apariţie specifică a secolului nostru ? Desigur că nu, şi n-am putea ignora, fie şi în puţinele rînduri de faţă, îndepărtata genealogie de care se prevalează lirica feminină de azi a Americii Latine, fără să lipsim cititorul de cîteva indispensabile puncte de reper pentru cunoaşterea şi înţelegerea ei. Tradiţia se întemeiază în jurul anului 1600, cînd în Perù apare amplul poem *Epistolă către Belardo,* numele poetic al lui Lope de Vega. Autoarea care semna cu pseudonimul Amarilis era o poetesă metisă (judecînd după acea *simpleza indiana* de care vorbeşte într-un vers din final), bănuită azi de către cercetători avizaţi, ca La Barrera sau Menéndez Peláyo, a fi Maria de Alvarado din Huanuco. Poemul vădeşte o puternică amprentă lirică şi impresionează de aşa manieră pe Lope de Vega, încît îl determină să-i răspundă printr-o frumoasă epistolă, pe care o găsim şi astăzi în multe din-

tre culegerile lui de poezii. Mai tîrziu, în a doua jumătate a veacului al XVII-lea, cînd o dată cu declinul Secolului de aur al literelor hispanice vitalitatea scrisului castilian se perpetuează în America printr-o mutaţie cu totul semnificativă, cel mai proeminent poet al limbii spaniole este o femeie din Mexic : Juana Inés de la Cruz, care e deopotrivă o culme a poeziei universale din toate timpurile. Această poetă reeditează, pe meridiane îndepărtate, tipul rinascentist, manifestînd în acelaşi timp înclinaţii ştiinţifice, muzicale şi evoluînd pe un periplu ce epuizează gama tuturor genurilor şi speciilor literare, ajungînd la o uimitoare sinteză a principalelor experienţe scriitoriceşti din epoca imediat anterioară : de la cultismul lui Góngora la conceptismul lui Quevedo, şi de la ardenta spiritualitate a unui Luís de León la exuberanţa şi fantezia lui Lope de Vega.

Apreciată în epoca ei, în ciuda unor curiozităţi ce nu o dată descumpăneau devoţiunea admiratorilor, Juana Inés de la Cruz se mărginise la o glorie circumscrisă geografic ; Fenix de Mejico devine însă pe zi ce trece — şi ea este una din revelaţiile secolului nostru — o prezenţă de talie universală, augmentîndu-şi prestigiul pe măsură ce exegeţii pasionaţi îşi intensifică investigaţiile în imensa ei moştenire.

În epocile următoare menţionăm prezenţe interesante, chiar dacă nu de aceeaşi anvergură : poeta cubană Gertrudis Gómez de Avellaneda ocupînd un loc aparte în perimetrul romantismului, şi uruguaiana Maria Eugenia Vaz Ferreira, autoare a pătrunzătorului volum *La isla de los canticos* [1], deopotrivă pictoriţă şi muziciană foarte preţuită, sînt poate figurile cele mai proeminente, pînă cînd, o dată cu secolul XX, asistăm la o adevărată explozie a geniului feminin în America Latină.

Vom aminti în primul rînd două poete din Uruguay, a căror creaţie realizează un circuit unitar prin aportul lor complimentar la dezlegarea celor mai tulburătoare probleme ale sufletului feminin. Delmira Agustini (1886—1914), de o sensibilitate frenetică, trăieşte drama tiranică şi mistuitoare a dragostei nerealizate în lumea tuturor

[1] *Insula cîntecelor.*

meschinăriilor şi prejudecăţilor unei societăţi care-i inhibă porinirile avîntate şi generoase ale iubirii şi imprimă sensibilităţilor exacerbate o pecete de dureroasă refulare. S-a spus despre ea că ar avea anume puncte de plecare în Baudelaire, dar, dincolo de asemenea truisme ale vagului în critica poeziei moderne, ce nu angajează prin caracterul lor neutru şi irelevant, i-am găsi mai curînd înrudiri cu suedeza Edith Södergran, cu a cărei viaţă se situează simetric în America Latină scurta şi strania ei biografie. La antipod găsim profilul armonios al Juanei de Ibarbourou, femeie desăvîrşită, trăind în mijlocul unei mari popularităţi şi a admiraţiei generale, care-i aduce supranumele de Juana de America. Ca şi odinioară Louise Labé, adevărata muză a Renaşterii franceze, ea scrie o poezie a tuturor împlinirilor, a euforiei şi exuberanţei capabile să cristalizeze adevărate imnuri închinate vieţii trăite din plin la intersecţia unde se echilibrează bucuriile, elanurile şi pasiunile clocotitoare. Despre Gabriela Mistral (1889—1957), mai cunoscută cititorului nostru datorită Premiului Nobel şi beneficiind în cuprinsul Americii de Sud de acea recunoaştere largă, pe care în cealaltă Americă a realizat-o contemporana ei Edna St. Vincent Millay, nu putem să nu facem o remarcă paralelă — şi anume că poeta e dublată de o prozatoare cu totul nebănuită, încă ignorată în această latură a activităţii sale. În sfîrşit, Argentina trimite în grădinile acestui Parnas feminin o poetă a neliniştii lucide faţă de mecanica abrutizantă a civilizaţiei, a intuiţiei acelor limite rigide, între care viaţa femeii moderne se desfăşoară străină de orice fior, de orice libertate şi perspectivă : Alfonsina Storni (1892—1938). Este poate cea mai intelectuală dintre poetele sud-americane — desigur, nu în sensul livrescului şi al unei poezii reci, impermeabile la afectivitate şi emoţie, ci în acela al unei depline comprehesiuni lirice, al unei viziuni de mare acuitate asupra tuturor contradicţiilor metropolei, unde stăpînesc netulburate legile violenţei şi ale opresiunii, iar omul e captiv perpetuu în orizontul propriilor sale întrebări şi înfrîngeri.

Scanned with OKEN Scanner

Iată contextul, sumar conturat, în care trebuie citită, în gînd, poezia Ceciliei Meireles. Poeţii nu pot fi niciodată cunoscuţi izolat sau, mai bine spus, nu li se poate deduce adevărata geografie fără însăilarea, fie şi fragmentară, a tuturor vecinătăţilor : detaşată din cotrapunct, melodia îşi disimulează valenţele, care-i amplifică bogăţia şi farmecul.

Cecilia Meireles s-a născut la Rio de Janeiro, la 7 noiembrie 1901. A avut o copilărie liniştită, dar plină de toate uimirile ingenue în faţa atîtor minuni descoperite de fiecare dată cu tresărirea menită să le graveze pentru totdeauna în suflet ; amintirile anilor îndepărtaţi ai biografiei sale o frecventează adesea, restituindu-i tiparele imateriale ale tuturor celor văzute odinioară. Brazilia, patria ei, e mai mult decît o ţară, e un pămînt al marilor dimensiuni, unde natura luxuriantă, ascunzînd ţinuturi încă necercetate de om, se alcătuieşte dinamică şi grandioasă pe cele trei orizonturi ale nemărginirii sale : deşertul, pădurea, oceanul, cum le definea lapidar un precursor al poetei, Olavo Bilac. Întinderea — şi luminoasă, şi sumbră — a acestui adevărat continent reclamă poetului altitudine şi perspectivă, îi solicită vigoarea unui clarobscur capabil să se desfăşoare pe planuri mari şi deopotrivă un efort de imaginaţie care să suplinească experienţa irealizabilă, fără a se rătăci în aproximaţii incontingente. Cecilia Meireles este, sub acest raport, o autentică fiică a Braziliei, iar viaţa ei a fost încă din fragedă tinereţe, cînd, isprăvindu-şi studiile, s-a dedicat învăţămîntului, o neîntreruptă cunoaştere şi reflecţiune.

O inefabilă aurora de modestie şi delicată discreţie stăpîneşte existenţa poetei. Căsătoria începută fericit se încheie tragic, cu moartea soţului său, după care ea se consacră copiilor şi participă la acţiuni de propăşire socială, vădind spirit patriotic şi abnegaţie. O vocaţie paralelă — pictura — îi oferă o clipă de satisfacţii intime, apoi o abandonează treptat în profitul literaturii, care-i absoarbe preocupările : pe lîngă poezie, Cecilia Meireles scrie cărţi pentru copii, studii închinate folclorului negru al Braziliei, articole, povestiri.

Scanned with OKEN Scanner

Poeta debutează la douăzeci și doi de ani cu volumul *Nunca maís e poema dos poemas* [1], în plină agitație modernistă, fără a manifesta însă nici un semn de contaminare. Avea un mesaj ce nu-i permitea să exerseze zadarnic. Trebuie spus, de altfel, că printre latino-americanii de limbă spaniolă sau portugheză, modernismul european, de nuanță franceză, a trecut aproape neobservat, cheltuindu-se vag și obscur la periferie. Pînă și cea mai electică antologie nu menționează poeți care să frizeze capriciile jocurilor absurde. Volumele următoare, *O espirito victorioso, Viagem,* care-i aduce marele premiu al Academiei braziliene, *Vaga muzica, Mar absoluto, Retrato natural, Doze nocturnos da Holanda e o aeronauta, Cancioneiro da inconfidéncia* și *Cancões* [2] marchează un drum ascendent, în care poeta își desăvîrșește profilul, cîștigînd mereu în profunzime, în puritate de sunet, în originalitate și elevație.

Faptul că numele ei a fost doar rareori tutelat de către acela al vreunui poet european — așa cum nu o dată criticii obișnuiesc să facă — are cel puțin semnificația unei dificultăți : e într-adevăr greu să-i asociezi poeți de dincoace de Ocean și mai greu, încă, să-i detectezi influențe ca, bunăoară, a lui Machado, ai fi ispitit să adaugi dacă nu te-ai teme că astfel îți contrazici propria asertiune. Și totuși e poate singura juxtapunere întemeiată. Apropierea riscă să pară facilă, dedusă doar de existența în paginile ei a unui emoționat poem închinat marelui spaniol și, de aceea, necesită o precizare : a cînta, fie și cu o reală vibrație, figura unui poet, nu înseamnă neapărat a-ți mărturisi înrudirea cu opera lui. Aceluiași Antonio Machado i-a închinat versuri și mai vîrstnicul său confrate, Rubén Darío, a cărui poezie exuberantă, cromatică, sonoră și metaforică pînă la violență se situează însă exact la antipodul meditației ardente și simplității magice a autorului *Solitudinilor.* În cazul Ceciliei Meireles, dedicația e însă în fond mărturisirea discretă a unei afinități

[1] *Niciodată și poema poemelor.*

[2] *Spiritul triumfător* — 1929 ; *Călătorie* — 1930 ; *Muzica vagă* — 1942 ; *Mare absolută* — 1945 ; *Portret natural* — 1949 ; *Douăsprezece nocturne din Olanda și aeronautul* — 1952 ; *Cîntecele neîncrederii* — 1953 ; *Cîntece* — 1956.

ce nu poate fi ignorată. Poeta evocă silueta lui Machado într-o atmosferă care le e comună : plimbare calmă la îngînarea zilei cu noaptea, coline cu arbori neliniştiţi de vînt, luna ca o efegie a reflexiunii şi a farmecului, colocvii ce nu trebuie să mîhnească inima nimănui, încît ai sentimentul că şi pentru ea întîmplările, experienţele trăite printre oameni, faptele petrecute cîndva se întorc în sufletul poetului sortit *„să le povestească melodia"*. E şi în versul ei o spirală a timpului, o aspiraţie spre marile înălţimi, o permanentă nevoie de a se judeca pe sine în stricte raporturi cu oamenii, cu epoca plină de frămîntări, drame şi inconciliabile contradicţii ; şi e aceeaşi mistuitoare dragoste de patrie, înţeleasă într-o neîncetată confruntare a realităţii de atîtea ori dureroasă, cu o ipostază ideală. Înrudirea cu Machado se vede şi în expresia de o totală transparenţă : primind mesajul poeziei sale, faci aproape abstracţie de mijloacele ce-l vehiculează :

Poate că mîna mare-a nimănui,
mîna ce ţese aerul, pădurea
nu va-ndrăzni să-ţi tulbure odihna
după-ndelungi şi crude solilocvii.

La lectura Ceciliei Meireles ai în mod pregnant intuiţia unei mari disponibilităţi sufleteşti, a unor inepuizabile rezerve de puritate morală, de candoare şi omenie, chiar atunci cînd lirismul ei capătă rezonanţă de elegie înăbuşită, ca un suspin care nu trebuie să tulbure semenii :

Şi solului şopteşte-i : sînt nisip.
Şi valurilor : eu sînt apa voastră.
Şi-n vals absent aruncă-ţi sufletul
pe care l-a strivit odinioară.

Tonul acesta, uneori elegiac, derivă din înseşi datele imediate ale vieţii, din lumea propriei sale patrii. Eleganţa strălucitoare a metropolelor, bogăţia şi fastul modern al frumosului Rio de Janeiro nu fac decît să exacerbeze îngrozitoarea condiţie a muncitorilor de pe întinsele plantaţii, a negrilor reduşi la noi şi perfide forme de sclavie, a tuturor celor ce populează nemărginitele pămînturi braziliene, cu bordeie vechi ce *„nu sînt trecute*

Scanned with OKEN Scanner

în istoria lumii", cu bătrîne în zdrenţe, cu atîta tristeţe şi răni adînci ascunse doar de imensitate şi noapte.

Cecilia Meireles e o poetă a naturii şi dragostei — a naturii nu la modul descriptiv şi euforic, ci într-o continuă căutare de echilibru în universul ei elementar, a naturii tonice, unde se alină suferinţa şi dezolarea, după cum, în lirica ei de dragoste, dominant e reflexul interior al pasiunii şi nu strigătul ei, nestăpînit ca la Juana de Ibarbourou, sau dureros ca al Delmirei Agustini. Dragostea ei e o formă de supremă comunicare, şi puţine dintre contemporanele poetei din Brazilia au ştiut să închine iubirii un cîntec atît de înalt şi de pur.

Prozodia ei e simplă, incluzînd toate rigorile indispensabile, dar şi toate libertăţile de care nu s-ar fi putut lipsi ; există mai cu seamă un ritm şi o muzică proprii, în a căror alcătuire s-a văzut o multitudine de elemente provenind din cele mai variate orientări literare, filtrate însă pînă la a-şi disimula identitatea. Totuşi armele din panoplia parnasienilor, pe care i le bănuia unul dintre confraţi, sînt imposibil de remarcat.

Iată o sumară schiţă de portret al acestei femei, care-i astăzi cel mai de seamă poet al Braziliei şi al întregii literaturi de limbă portugheză ; îndepărtata frumuseţe a ţării, unde un popor tînăr se manifestă cu atîta noblеţă întru consolidarea demnităţii sale naţionale, ne solicită crescînde simpatii, care se implică simbolic în omagiul adresat Ceciliei Meireles.

Scanned with OKEN Scanner

N O B E L — 1 9 6 3

Cu fiece an creşte numărul candidaţilor care gravitează toamna în jurul Academiei suedeze, aşteptînd acea rafală de la sfîrşitul lui octombrie, ce roteşte prin ceaţa subţire a septentrionului miraculoasele frunze de laur. Anul trecut se cifraseră la şaizeci, şi iată că acum erau mai bine de optzeci de oameni ai scrisului de pretutindenea, încît o revistă pariziană şi-a putut îngădui să glumească pe seama lor, publicînd o caricatură care închipuia un conglomerat de capete, în formă de rachetă cosmică, dirijîndu-se prin văzduh spre Stockholm. Unii moşteniseră calitatea din anii trecuţi : Sartre, Jean Anouilh, Robert Graves, Lawrence Durrel, Neruda, Moravia etc. ; de data aceasta, prezenţa lor a căpătat un glas oarecum senatorial, ceea ce nu înseamnă de loc un avantaj. Am văzut doar nu o dată că şansele înclină mai curînd către noii veniţi : Ivo Andrici, Quasimodo au răzbit dintr-o dată, iar bătrînul Juán Ramón era aproape uitat de lume în exilul său cînd i-a parvenit ştirea despre decizia juriului suedez.

Preocuparea celor ce atribuie suprema distincţie este de a lărgi, pe cît posibil, sfera naţiunilor beneficiare, extinzîndu-se şi dincolo de fruntariile vechiului nostru continent, căci pînă acum, din lumea extraeuropeană, singurii laureaţi au fost indianul Tagore şi chiliana Gabriela Mistral. Anul acesta s-a vorbit mult despre japonezii Yiosinarii Kawabata, preşedinte al Penclubului 585

Scanned with OKEN Scanner

din țara sa, și Yokio Mishima, ambii romancieri, traduși în mai toate limbile. S-a vorbit și despre argentinianul Jorge Luís Borges, și despre Samuel Beckett, propus de Penclubul din patria lui Strindberg. Părea că au trecere și suedezul Harry Martinson, primul proletar pătruns în Academie, și poetul francez René Char, pentru a cărui candidatură stăruise încă Albert Camus. Dar victoria a fost, și de data aceasta, neașteptată : alegerea făcută a căzut asupra grecului Gheorghios Seferis, care s-a impus decisiv în ultimul moment. Un publicist suedez observase însă înainte, de altfel, predilecția juriului pentru poeții lirici ; cu riscul *parti-pris*-ului, nu pot să nu recunosc, totuși, că ei sînt expresia cea mai fidelă a spiritualității unui popor.

Dată fiind aria restrînsă de răspîndire a limbii, cunoștințele în materie de literatură neogreacă le datorăm unor cercetători străini, care s-au străduit să familiarizeze cititorii europeni cu principalele împliniri ale scrisului de astăzi din acest leagăn de străveche cultură. Pe lîngă francezii H. Pernot, S. Baud-Bovy, R. Levesque și alții, trebuie amintiți italienii Mario Vitti, autor al unei prezentări intitulate *Poesia greca del' 900 (Poezia greacă a secolului XX)*, F. M. Pontani și, îndeosebi, Bruno Lavagnini, poate cel mai de seamă erudit în materie, profesor la Universitatea din Palermo, Doctor Honoris Causa al Universității ateniene. În a sa *Storia della letteratura neoellenica*, cititorul găsește o imagine a ceea ce reprezintă scrisul contemporan în Grecia și o serie de aprecieri judicioase cu privire la fenomenul culturii neoelenice. Acestora și multor altora li se datorește, în mare măsură, biruința de azi a poeziei grecești, căci, oricît de însemnate ar fi meritele unei culturi, ele nu pot beneficia de un real prestigiu atîta timp cît rămîn necunoscute sau — ceea ce e și mai rău ! — sînt obiectul unor pseudopopularizări, prin traduceri nefericite și mistificatoare. Căci titlul lui Seferis se repercutează firesc asupra întregii realități poetice în cadrul căreia s-a afirmat — și el însuși o spunea cînd luase cunoștință de atribuirea pre-

miului : „*Alegînd un poet grec pentru Premiul Nobel, cred că Academia suedeză a vrut să-şi manifeste solidaritatea cu spiritul viu al Greciei. Înţeleg acea Grecie pentru care au luptat atîtea generaţii, străduindu-se să menţină tot ce e viu în îndelungata ei tradiţie.*"

Da, e indiscutabil : pe lîngă valoarea în sine, un rol însemnat îl joacă şi circumstanţele care ţin nu atît de hazard, cît, în special, de ceea ce franţujii numesc, cu o expresie consacrată, *savoir-faire*. Grecii moderni nu sînt nici pe departe la primul lor poet de seamă. A existat un Kostis Palamas, poet naţional de mare anvergură, care a murit, în 1943, într-o apoteoză de glorie comparabilă doar cu a lui Victor Hugo. A existat acel liric de rară acuitate care a fost Constantinos Kavafis (1863—1933) şi, mai aproape de noi, Anghelos Sikelianos (1884—1951), unul dintre cei mai proeminenţi poeţi europeni ai timpului nostru. Ei n-au rămas, desigur, necunoscuţi, dar popularitatea lui Seferis s-a realizat la o cu totul altă dimensiune şi mai ales înălţime spirituală. Schiţîndu-i viaţa şi opera, ne vom da seama îndată.

Poetul, pe adevăratul său nume Gheorghios Stylianos Seferiadis, s-a născut la Smirna, în Asia Mică, la 29 februarie 1900, în familia unui vestit avocat, devenit mai tîrziu profesor de drept internaţional la Atena, unde se mută din 1914. Dincolo de profesiunea dreptului, în care s-a ilustrat, tatăl său avea şi preocupări poetice. A transpus în neogreacă *Oedip-rege* a lui Sofocle, poemele lui Byron închinate Greciei şi, în 1902, a fost chiar laureatul unui concurs de poezie.

După ce isprăveşte în capitală şcoala secundară, Seferis pleacă în 1918 la Paris, împreună cu familia sa, şi se înscrie la Universitate. Timp de şase ani urmează Dreptul şi Literele la Sorbona, iar la întoarcere în patrie intră în diplomaţie, după ce în prealabil trăieşte o vreme la Londra, specializîndu-se în limba engleză. Această carieră e singura pe care a practicat-o, în diverse capitale ale lumii. Cînd armatele hitleriste ocupă Grecia în 1941, el pleacă în exil şi trăieşte, pe rînd, în Creta, Africa de Sud (Transvaal), Egipt, Palestina şi Italia. După eliberare e consilier de ambasadă la Ankara, la

Scanned with OKEN Scanner

Londra, în 1952 e numit ambasador în Liban. Peste cinci ani e transferat în același post la Londra, unde rămîne pînă în 1962.

Seferis n-a fost niciodată un nume prea răspîndit prin revistele și publicațiile occidentale, dar atunci cînd a apărut s-a situat într-un context extrem de măgulitor, și tocmai aceasta e cheia succesului său. În Anglia s-a făcut cunoscut ca traducător al lui T. S. Eliot încă din 1936, cînd a publicat, în greacă, poemul *The Waste Land (Țara pustie)*, ceea ce i-a adus mai tîrziu titlul de Doctor Honoris Causa al Universității din Cambridge și importantul premiu de poezie „William Foyle", decernat întîia oară unui străin.

Activitatea lui foarte diversă i-a asigurat numeroase relații; călător pasionat (a vizitat, între altele, și România în primăvara lui 1939), Seferis a cunoscut îndeaproape numeroși poeți de seamă ai epocii, s-a întreținut cu ei, a tradus din operele lor, a ținut conferințe. T. S . Eliot, André Gide, Durrell, Henry Miller, Pierre-Jean Jouve, Eluard, Ezra Pound — iată doar cîteva nume dintre cele ce i-ar putea defini periplul. O deosebită atenție a acordat valorificării poeziei neogrecești în tot ce are ea mai însemnat și mai caracteristic. A studiat lirica lui C. Kavafis, publicînd fragmente din eseul ce i l-a consacrat și care, în cele din urmă, s-a transformat într-o paralelă: Kavafis—Eliot. A scris o introducere la poezia lui Sikelianos. Ulterior a fost și el tradus de Lawrence Durrell, principalul concurent englez la competiția de la Stockholm. Dar ceea ce i-a asigurat victoria a fost traducerea suedeză a versurilor sale, datorată lui Hjalmar Gullberg, poet remarcabil, membru el însuși al Academiei și perfect cunoscător al limbii grecești, deopotrivă clasică și modernă. Îi uneau și o serie de afinități în poezie, fiind ambii marcați de influența lui Eliot, în sensul acelei îmbinări a inspirației antice cu nuditatea graiului cotidian și cu inflexiunile biblice. Juriul a putut astfel avea la îndemînă poezia lui Seferis într-o versiune suedeză ideală.

Lirica lui — cuprinsă în volume ca *Strofe* (1931), salutat cu entuziasm de Palamas, *Cisterna* (1932), *Mi-*

tologie (1935), *Caiet de studii* (1937), *Jurnal de bord I* (1938—1940), *Jurnal de bord II* (1944—1947), *Poezii* (1950), culegere antologică, *Jurnal de bord III* (1955) — își are principala sursă în lumea de mituri și realități istorice sau contemporane a Greciei. Într-un poem intitulat *Un bătrîn pe malul fluviului*, găsim acest fragment cu evidentă rezonanță de artă poetică : „*Nu vreau nimic altceva decît să vorbesc simplu — să-mi fie acordată această favoare. / Cîntul nostru l-am supraîncărcat cu atîtea muzici, / încît s-a scufundat încet, încet, / ne-am sulemenit arta într-un asemenea chip, / că fața ei a pierit sub aurărie. / Și a venit vremea să spunem cele cîteva vorbe / pe care avem a le spune : mîine sufletul nostru-și va ridica pînzele.*" Acest crez al simplității, al unui mod de a comunica firesc și fără inutile convenții cu lumea din jur, a constituit, după observația criticii, noutatea sub semnul căreia a apărut poezia lui Seferis. Dar nu trebuie să credem că e vorba despre o altă simplitate decît aceea a limbajului, în sensul cel mai propriu, care ține de vocabular. În fond, arta lui presupune, ca și la Eliot, o complexitate a simbolurilor, a nenumăratelor aluzii, a raporturilor pe care le stabilește poetul între diversele categorii concepute ca mituri ale existenței, ca factori ai unei ascunse determinări ontologice. El e împotriva cuvîntului rar, căutat, dar nu și împotriva asociației sugestive, a construcțiilor, savante prin împletirea înțelesurilor grave, nu prin baroc lexical. O putem vedea cel mai limpede la lectura amplului și pătrunzătorului său poem *Sturzul* (numele unui mic vas, scufundat în timpul războiului), unde, în succesiunea capitolelor aparent independente unul de altul (*Casa de lîngă mare, Voluptuosul Elpenor, Radioul, Naufragiul Sturzului, Lumina*), se desfășoară o meditație asupra timpului și a morții, asupra destinelor omenești și a vîrstelor migratoare, care trec înlănțuindu-te cu melancolia lor inefabilă : „*Pe măsură ce anii se duc, / cresc judecătorii ce te condamnă, / pe măsură ce anii se duc și tu vorbești cu o voce mai slabă, / te uiți la soare mereu cu alți ochi. [...] / Privești spre soare și te pierzi în beznă.*" Confruntarea cu timpul e, poate, motivul esențial al liricii lui Seferis ; nu atît ca „*presiune a trectului asupra*

Scanned with OKEN Scanner

prezentului și a existenței lui în prezent", cum spune, despre Eliot, H.L. Gardner, cît, îndeosebi, în spiritul cercetării acelor experiențe de viață, de gîndire și sensibilitate, pe care trebuie să le sondăm în trecut, pentru a ne echilibra în timp, căci : „*Dacă suferința e omenească, noi nu sîntem oameni doar pentru-a suferi.*"

În poezia lui Seferis e foarte evidentă o tentație a narațiunii, care e, de cele mai multe ori, o falsă narațiune. În volumul său *Caiet de studii*, cuprinzînd și poeme în proză, povestirea e aproape cel mai frecvent mod de a crea universul de forme, de linii, de sunete, printre care se împletesc amintirile, stările de spirit, evocările și meditațiile poetului. Esențială e, în asemenea poeme, construcția, arhitectura lor riguroasă și complexă, într-un grad ce ne amintește de polifonia lui Eliot. O vom vedea oprindu-ne asupra ciclului intitulat *Stratis, marinarul, descrie un om.* Cinci părți : o introducere, unde apare Stratis și începe a-și povesti viața, și apoi *copilul, adolescentul, tînărul, bărbatul* (ultima parte în proză). De la început ne dăm seama că narațiunea ca atare e o simplă modalitate tehnică a poemului ; faptele sînt puține, și epica e de o inconsistență străvezie. Voit străvezie și compusă din crîmpeie care, luate în sine, nu pot avea nici o semnificație specială, părînd complet anodine. Atît personajul ce dă numele ansamblului, cît și celelalte figuri, evocate de el, par mai curînd metafore, decît personaje. Cuvintele lor par frînturi de monolog sau de colocviu cu sine, rostite în vis sau în timp și rămase ca niște efigii verbale. Transcriu partea cu titlul *Copil :*

Cînd am început să cresc îmi făceau rău copacii.
De ce surîzi ? Poate că asta te duce cu gîndul
la primăvară, care e atît de aspră pentru copii ?
Iubeam nespus frunzele verzi.
Dacă am învățat ceva, e numai pentru că și sugativa
de pe pupitrul meu era verde.
Rădăcinile arborilor îmi făceau rău cînd veneau
în căldura iernii, încolăcindu-se în jurul trupului meu.

Scanned with OKEN Scanner

Alte vise-n copilărie n-am mai avut.
Şi aşa îmi cunoscui trupul.

Se poate vedea cum povestirea e falsă povestire şi micul poem citat devine de sine stătător ; citindu-l, nu mai auzi decît glasul poetului — care caută, care evocă, iar cel ce vorbeşte se identifică, de fapt, cu el. Nu există nici o diferenţă de ton între asemenea poezii şi altele, foarte multe, în care poetul relatează el însuşi sau pare a da replici intercalate discursului liric. Aunci cele relatate se estompează treptat şi cititorul reţine o emoţie filtrată, o atmosferă în care gîndurile îşi caută drum spre limanuri îndepărtate.

Ceea ce constituie substratul multora din poezii e o melancolie a uitării, a dispariţiei în timp. Cea mai caracteristică e, în acest sens, poezia *Regele din Asiné*, inspirată de o vizită a lui Seferis în 1938 la Asiné, localitate din sudul Peloponezului, unde s-au păstrat ruinele unei acropole. Începută în vara lui 1938, poezia a fost reluată şi isprăvită în februarie 1940 şi, prin înaltul grad de sensibilizare a meditaţiei, capătă o pregnanţă lirică deosebită. Unde e regele din Asiné — se întreabă poetul, ce resort secret i-a spulberat amintirea ? Din tot ce va fi fost n-a rămas decît o vagă menţiune în *Iliada : „Şi Asiné...“* (II, 560), care prin derizoriul ei dă măsura uitării, a cumplitului proces de disoluţie lentă, ce diminuează pînă la ironie prezenţele marcate de timp cu necruţătorul sigiliu, cu perfidul şi străveziul stigmat al dispariţiei. Parafrazînd observaţia anterior citată, a lui H. L. Gardner, aş spune că, în opoziţie cu Eliot, la Seferis se simte uneori o acţiune a prezentului asupra trecutului.

Iată-l, în cîteva linii, pe noul laureat, ce aduce în patria sa o consacrare pe care poezia modernă a Greciei o merită. Juriul de la Stockholm face bine ori de cîte ori atrage atenţia asupra unei realităţi, căci, după cuvintele lui Seferis, *„omenirea de azi are nevoie de poezia tuturor popoarelor“*.

Scanned with OKEN Scanner

LA MOARTEA LUI NAZIM HIKMET

O veste brutală a răsunat multiplicîndu-şi ecoul în aceste zile de anotimp indecis : Nazim Hikmet nu mai e printre noi. Liniile imaginare, numite de geografi meridiane, pe care le-am luat drept simbol pentru călătoriile noastre cu gîndul, capătă o existenţă aievea, se materializează dureros, posomorînd planiglobul ca nişte chenare îndoliate.

Tăcerea este imperativul reculegerii la moartea marelui poet şi prieten pe care l-am pierdut ; fără s-o tulburăm prea tare, vom încerca să-i evocăm personalitatea cu sentimentul că dragostea cititorului va retuşa stîngăcia conturelor unui fugar portret, împlinit cu emoţie şi adîncă mîhnire.

Numele lui s-a impus în Europa şi dincolo de hotarele ei la mijlocul secolului nostru, cînd oamenii de bine de pretutindeni îşi ridicară glasurile cerînd eliberarea unui remarcabil poet, din temniţa în care zăcea de peste un deceniu pentru vina de a fi iubit prea mult libertatea altora. Cînd izbutise să se salveze, exilînduse din patria lui, pe care o visa inundată de lumină, Nazim Hikmet era mai ales o metaforă a bărbăţiei şi a înaltelor idealuri revoluţionare ; mai tîrziu, s-a văzut că energicul luptător îşi sincroniza existenţa cu aceea a celui mai de seamă poet turc contemporan şi a unuia dintre liricii de anvergură ai lumii de azi. Poate că poezia lui e încă insuficient cunoscută, după cum observa francezul

Georges Mounin, şi abia în anii ce vin ne vom da seama de adevăratele ei dimensiuni. Oricum, înţelegerea lui Hikmet reclamă, în primul rînd, o situare a poetului în peisajul literar al ţării sale, pe care l-a revoluţionat deschizîndu-i perspectivele unei renaşteri. Iată opinia competentă a literatului turc Hassan Gureh : *„Se ştie că literatura turcă, făcînd parte din cultura musulmană, pînă către sfîrşitul secolului al XIX-lea a rămas esenţialmente mistică. Contribuţia turcilor la această cultură este mai însemnată decît se crede în mod obişnuit în Europa. Începînd din secolul al XVI-lea, Istambulul era centrul necontestat al lumii musulmane şi al poeziei Divanului. Astfel, poeţii turci au neglijat complet limba lor naţională, pentru a crea o poezie invadată de arabă şi persană, la fel de inaccesibilă poporului ca şi porţile Seraiului. Aceasta a dus la existenţa unei poezii populare foarte dezvoltate, care e vie încă prin satele turceşti şi al cărei suflu îl vom găsi în poezia lui Nazim Hikmet.“*

Aşadar, poetul a trebuit să părăsească albia înstrăinată a literaturii culte turceşti şi să-şi fixeze ca punct de plecare folclorul, intuind în bogăţia lui singura sursă pentru întemeierea unei tradiţii de lirică naţională. Pornind de la eposul oral, Hikmet a realizat o sinteză modernă a folclorului turc, în sensul că n-a făcut decît să-i asimileze spiritul, esenţa lui şi tiparele sensibile, precum şi materialul lexical de care avea nevoie, dar prin substanţă poezia sa e în mod evident a vremii de azi. E o poezie înrudită cu aceea a oricărui liric modern, pentru că el a beneficiat de întreaga experienţă contemporană, de la Maiakovski la Apollinaire, alcătuindu-şi o *artă poetică* proprie, pe care, dacă nu s-a preocupat să o teoretizeze, a ilustrat-o în schimb cu neabătută consecvenţă. Fără exemplul său n-ar fi putut exista interesanta şi originala poezie turcă de azi, ilustrată de un Orhan Veli, Oktay Rifat, Djahit Sitki Tarandji şi atîţia alţii. Marii poeţi defrişează întotdeauna ţinuturi necercetate, iar poeţii sînt cei ce izbutesc să le urmeze drumul, ducîndu-l mai departe, fără a cădea în captivitatea mortală a prozelitismului parazitar.

Scanned with OKEN Scanner

Definindu-se ca poet revoluționar, Nazim Hikmet și-a mărturisit o influență maiakovskiană, de care, însă, foarte adeseori s-a abuzat în paginile ce i-au fost consacrate. A spune că el este un Maiakovski al turcilor înseamnă a formula o realitate foarte generală, sau poate mai curînd a delimita simbolic un fenomen de restructurare și inovație în poezia turcă, și nu a identifica specificul temperamental al poetului, căci structura lui este, în fond, diferită de aceea a cîntărețului lui Octombrie. E adevărat că Hikmet utilizează uneori procedee de versificație maiakovskiană : versul în scară, sacadarea, finalul abrupt etc., sau că în amplele lui poeme cultivă digresiunea, dialogul sau falsul dialog, dar, dincolo de aceste similitudini, poezia lui se transcrie pe alte registre sufletești, tot așa cum, de pildă, un Saint-John Perse, preluînd versetul claudelian cu destulă fidelitate, rămîne în afara ariei caracteristice a autorului celor *Cinci mari Ode*. Ceea ce-l deosebește pe Hikmet în raport cu poetul rus e, în primul rînd, o anume tonalitate melancolică, pe care accentele patetice sau duritățile de limbaj nu izbutesc s-o disimuleze, cum și reveria lui de esență orientală. Marile poeme ale lui Hikmet, juxtapunînd uneori proza și poezia, ca în *Epopeea șeicului Bedreddin*, nu se susțin, ca la Maiakovski, prin patos și invenție verbală prodigioasă la modul hugolian, ci se întemeiază pe confesiune și evocare fantastică, în spiritul basmelor și vechilor mituri asiate. La fel de străină le este și tehnica discursivității retorice a unui Pablo Neruda, cu enumerări, invocări și exclamații înlănțuite, cu aglomerări de epitete alternînd cu ample fraze de recitativ. Poetul utilizează un epos cînd real, cînd mimat, utilizează neașteptate și sugestive asociații de elemente, ce nu se valorifică estetic decît prin noua realitate a alăturării lor și capătă adeseori o expresivitate cu atît mai pregnantă, cu cît fiecare din ele aparține cotidianului celui mai la îndemînă ; utilizează revenirile, leitmotivele, repetițiile, sincopele și toate mijloacele deosebit de frecvente în poezia modernă, dar nu o dată printre ele lasă, parcă din întîmplare, să cadă o metaforă surprinzătoare.

Scanned with OKEN Scanner

Universul lui Nazim Hikmet e dominat de fraternitate umană şi dragoste : o dragoste care îmbrăţişează deopotrivă toate fiinţele vii, arborii şi apele, cu dansul lor ca un ritual solemn al mişcării în vreme, lumina, văzduhul — o dragoste uneori dureroasă, niciodată învinsă, crescînd din sine mereu şi deschizîndu-se ca o valenţă de-a pururi liberă ; ura, care e reversul acestei iubiri, are luciul nobil al spadei ce se ridică întru apărare. Poetul meditează la marile întrebări ale existenţei ca un gînditor materialist, cu ponderea şi echilibrul oamenilor ce nu cunosc disperarea, dar şi cu neliniştea creatoare specifică timpului nostru, acea anexietate care se poate întîlni — desigur, manifestată în moduri de o infinită varietate — la fiecare dintre poeţii însemnaţi ai contemporaneităţii. Şi, ca o muzică de fundal sonor, nostalgia de patrie. Secolul nostru, plin de poeţi surghiuniţi, a cunoscut o vastă şi tulburătoare lirică a exilului, în cadrul căreia vocea poetului turc se distinge prin timbrul ei de gravitate virilă. Spre deosebire de unii poeţi spanioli ai generaţiei mai vechi, ca Leon Felipe, Juán José Domenchina etc., cărora exilul le-a imprimat o rezonanţă de *llanto*, plîngere după ţara pierdută, Nazim Hikmet nu cultivă bocetul. Şi nici imprecaţia strigată *în gura mare*, la adresa tiranilor ; cînd apare uneori, ea e rostită cu glas şuierat. Dorul de ţară se împleteşte cu speranţa şi cu aceeaşi mistuitoare iubire : *„datorită ţie / nu las să intre moartea-mbrăcată în văluri, / care bate la uşa mea cîntîndu-şi cîntecul / şi invitîndu-mă la marea odihnă“*.

Şi iată că moartea a izbutit, totuşi, să intre şi să-l răpească dintre noi. Moartea, care, după cuvintele lui Horaţiu, deopotrivă pătrunde în coliba săracului şi în falnicul turn regesc, nu va putea atinge niciodată făptura străvezie a poetului care locuieşte în timp şi în propriile lui stihuri. Dar omul care a fost Nazim Hikmet ne-a părăsit definitiv, urmîndu-şi traiectoria ireversibilă. Cine dintre noi, cei ce l-am ştiut şi l-am întîlnit de atîtea ori, va putea uita, oare, chipul lui frumos de răsăritean şi sclipirea albastră a ochilor, care limpezeau

Scanned with OKEN Scanner

în adîncimile lor azurul Colchidei natale sau îndepărtatul safir al unui bănuit altoi de genealogie slavă ! Şi cine nu-şi va aduce aminte cu dragoste de acel episod nocturn cînd, după ce trecuse de porţile temniţei şi rătăcea într-o barcă pe apele Bosforului, cel mai de seamă poet turc din veacul nostru a găsit întîia certitudine a libertăţii pe puntea unui vas românesc care grăbea spre Constanţa !

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINSUL

SCHIŢĂ DE FENOMENOLOGIE POETICĂ

I. Poezia ca realitate suprapusă 7
II. Acumularea 12
III. Elaborarea 16
IV. Structurile poetice 21
V. Anonimatul cuvîntului 28
VI. Formele mimetice 32
VII. Declinul metaforei 38
VIII. Aventură în timp 46

CONFLUENŢE

Istoricul literar şi contemporaneitatea 55
Desuetudinea lui Bremond 59
Suprarealismul astăzi 64
Pe o temă de Leopardi 69
Supralicitarea eseului 74
Refuzul istoriei 78
Fenomenul Hölderlin 83
Laureaţi şi nelaureaţi 88
Colocviu pe o temă de Eliot 93
Beat-Generation 98
Actualităţi spaniole 107
Poezia contemporană japoneză 111
Însemnări daneze 116

Scanned with OKEN Scanner

Poezia modernă a Finlandei 121
Opera deschisă şi definiţia avangardei 126
Glose răzleţe 133

PORTRETE CONTEMPORANE

Georg Trakl şi expresionismul 141
Franz Kafka 161
Constantinos Kavafis 176
Antonio Machado şi poezia spaniolă 188
Albert Camus 210
Eugenio Montale 228
Însemnări despre T. S. Eliot 238
Umberto Saba 251
Serghei Esenin 264
Jorge Luís Borges 283
Fernando Pessoa 300
César Vallejo 314
Tomasi di Lampedusa 333
Carl Sandburg 344
Pustiul şi dezolarea lui Samuel Beckett 358

PROFILURI ŞI SCHIŢE

William Faulkner 371
Nobel — 1962 376
Un nou roman al lui Erskine Caldwell 381
Arthur Miller şi condiţia teatrului 386
Robert Frost şi Renaşterea de la 1913 391
Langston Hughes 398
Emily Dickinson 405
Singurătatea lui Truman Capote 410
K. D. Balmont 416
Generozitatea lui Gorki 421
Tinereţea lui Blok 426
Blok şi Revoluţia 431
Lermontov şi Blok 437
Anna Ahmatova 442
Serafimovici 447
Nikolai Zabolotki 451

Scanned with OKEN Scanner

Omagiu Elisabetei Bagriana 455
Leopold Staff 459
Vasko Popa 464
Gaëtan Picon și literatura contemporană 469
Recitindu-l pe Valéry 475
Jean Cocteau 480
Armand Lanoux sau la antipodul „noului val" 484
Poetul Ayguesparse 489
Ungaretti 493
Salvatore Quasimodo 501
Eseurile lui Flora 511
Quasimodo, eseistul 516
Giorgio Bassani 521
Brecht, poetul 526
Illyés Gyula 532
La centenarul lui Unamuno 538
Luís Cernuda 543
Jorge Guillén 547
Noul Lazarillo 551
Artur Lundkvist 556
Edith Södergran 564
Gunnar Ekelöf 569
Harry Martinson 574
Cecilia Meireles și poezia feminină a Americii Latine 578
Nobel — 1963 585
La moartea lui Nazim Hikmet 592

Scanned with OKEN Scanner

Redactor : AURELIA BATALI
Tehnoredactor : ION TUDOR

Apărut 1969. Hîrtie tipar înalt tip A. de 63 g/m². Format 540×840/16. Coli ed. 35,76. Coli tipar 37,5. A. nr. 25443/ C.Z. pentru bibliotecile mari şi mici 859—95

Tiparul executat sub comanda nr. 90 157 la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii", Piaţa Scînteii nr. 1, Bucureşti — Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

Traduceri:

POEȚI CLASICI COREENI

antologie — 1960

●

SALVATORE QUASIMODO

poezii — 1961

●

CARL SANDBURG

poezii — 1965

●

ARTUR LUNDKVIST

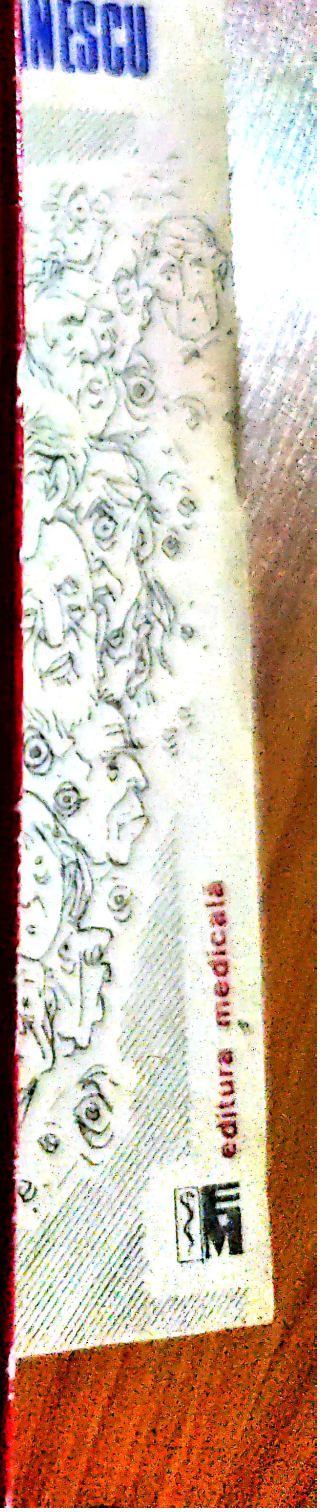
poezii — 1966

●

MAHÂBHÂRATA

arderea zmeilor

1965



Scanned with OKEN Scanner